الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة الحــاج لخضـر – بـاتنة –

كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمّد الغماري

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائريّ الحديث

إعداد الطّالبة
سلاف بوحلايس

إشراف الدّكتور
عبد الرّزاق بن السبع

السنة الجامعية
1429 هـ - 1430 هـ
2008 م - 2009 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة الحـاج لخضـر – بـاتنـة –

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمّد الغماري

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائريّ الحديث

أ.د./الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيســـــــــا
د./ عبد الرزّاق بــن السبــع	أستـــــــاذ محاضـــــر	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د./ امعمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشـــــــا

إعداد الطّالبة
سلاف بوحلايس

إشراف الدّكتور
عبد الرّزاق بن السبع

السنة الجامعية
1429 هـ - 1430 هـ
2008 م - 2009 م

إهداء

إلى أستاذي و أبي الرّوحي

محمّد زغينة ـ رحمه اللّه ـ

.... وفاء

.... امتناناً

.... ووداً


مقدمة

أخذ موضوع الأنا والآخر - ولا يزال - أهميّة بارزة في الكتابات الفكريّة والنّقديّة وفي شتى العلوم الإنسانيّة، باعتبار أنّ الكشف عن الأنا لا يتأتّى إلاّ من خلال الآخر الحاضر باستمرار معها وفيها، وهي علاقة من شأنها أن تنهض على افتراض الغيريّة التي يتألّف منها الوجود الإنساني المتضمّن دوما قطبين مختلفين.

بل إنّ القضية ما فتئت تتوالد وتتعقّد حتى صار من العسير تحديد صفة الآخريّة، في عصر يهدف إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر واختزالها ضمن نطاق واحد هو الأنا الجمعية، بعد العمل على تذويب مقوّمات الأنا لصالح قيم الآخر، الأمر الذي يطرح العديد من مفارقات الهويّة والانتماء بالنسبة إلى الأنا نتيجة شعورها الحادّ بفقدان خصوصيتها في علاقتها الجدليّة مع الآخر.

من ثمّ، كان وقوفي عند المدوّنة الشعريّة لمصطفى محمّد الغماري كنتاج يتمثل هذه البنية – الجدل دون غيره من النّصوص التي يغيب عنها هذا الوعي وذاك التوتر، فقارئ أعمال هذا الشاعر يدرك أنّها تستجيب بشكل واضح لدراسة من هذا النّوع، حيث يتجه شعره نحو رسم صور محدّدة للأنا والآخر ووضعها قاعدة للتعامل معهما والحكم في شأنهما، إضافة إلى أنّه تجربة قائمة بذاتها تتقاطع مع التجارب الأخرى في الوقت الذي تحافظ فيه على خصوصيّة الرّؤية وتفرّدها، بواسطتها استطاع أن يتخذ لنفسه وضعا خاصّا على محور التحوّلات التاريخيّة بإفرازاتها اللامتناهية التي تتجاوز الحيّز الجغرافي المحدود إلى حيث العالم الذي نعيش فيه ونتفاعل معه .

ومع ذلك فإنّ الشّاعر لم ينل المنزلة التي حقّ له أن ينالها من الدراسة والتقييم، وإيمانا منّي أنّ البحث متواصل فقد نظرت إلى هذه النّصوص الشّعرية الغماريّة من الزّاوية التي تكرّس بثبات الأنا والآخر كما تحافظ على مسافة تحقق الصورة بينهما، وعلى هذا الأساس فقد عنونت مذكّرتي بـ (**صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمّد الغماري**).

وكان على البحث أن يجيب عن الأسئلة الآتية : ما هويّة الأنا التي حاول الغماري أن يؤسّس لها في شعره ؟ كيف يصوّر الأنا في مخيال الآخر ؟ وكيف يبدو هذا الآخر في مخيال الأنا ؟ وهل هذه الصور تنمو وفق تطوّر تجربة الشعرية، أم أنّها تدور في بوتقة واحدة ولا تخرج عنها ؟ وبعبارة أدق، كيف يعبّر الغماري عن عمليّة وعيه للأنا والآخر؟

كل هذه الأسئلة وغيرها ظلّت تراودني وتلحّ عليّ بحثا عن إجابات شافية، الأمر الذي أملى عليّ رسم خطّة أحسب أنّها كفيلة بتحقيق ذلك، وتقوم على مدخل وثلاثة فصول مع مقدّمة وخاتمة.

أعطيت المدخل عنوان (**المفهوم وعلم الصورة**)، وقد رأيت أنّه قبل معرفة تجليّات صور الأنا والآخر في شعر الغماري يجدر بنا أن نطوف على المفاهيم اللّغوية والاصطلاحية لهذين الحدّين في بعض فروع العلوم الإنسانيّة، وهي مجالات مثيرة للغاية تلتقي فيها عدّة علوم: الفلسفة، علم النّفس، علم الاجتماع، وفي الفكر العربي ككل، حتى نتعرّف على طبيعتهما وطبيعة التعامل معهما ونتمكّن من صياغة حكم منهجي بشأن تجليّات صورهما، ويبحث هذا المدخل كذلك في تجذر، علم الصّورة في الدّراسات الأدبيّة، مع التعرّض للصّور المتبادلة بين الأنا والآخر.

أمّا الفصل الأوّل: فكان مخصّصا لـ (**تجليات صورة الأنا**)، وهو ما يعطينا ملامح دقيقة عن الأنا تتعلّق بهويّتها وانتمائها كان لابدّ منها حتى نكتشف هذه الأنا ونتعرّف عليها وعلى طبيعتها، والتي لا تخرج عن الإسلام كمحور لهذه الهويّة وعمقها المعنوي، والوطن بأبعاده الجغرافية والتاريخية والحضارية، بالإضافة إلى انتمائها العربي الذي يحمل معنى الرّفض لأي انتماء آخر، وما دام الفصل يتعلّق بصورة الأنا فقد كان التوغل في عالم الأنا الدّاخلي الذي ينبئ عن عدّة حالات متشابكة كالاغتراب، الرّفض، التمرّد والثورة ، وقد يلاحظ على هذا الفصل التداخل الحاصل بين عناصره والسّبب في ذلك أنّ الشّاعر يكتب وفق رؤية كلّية تتمازج فيها الأبعاد وتتحد بشكل يصعب معه الفصل بين عنصر وآخر.

وعقدت فصلا ثانيا: تناولت فيه (**تجليات صورة الأنا والآخر**)، وذلك من خلال صورة الأنا في مخيال الآخر، أين تغيب الصّورة الحقيقيّة للأنا التي رأيناها بها في الفصل الأول لتتجلّى بصورة: الرّجعيّة، الهمجيّة، التطرّف، التخلّف، الانهزاميّة، ثمّ عرّجت على صورة الآخر في مخيال الأنا، والتي تأتي في شكل تتابعي مكثف لتشمل: الآخر/الأمة، الحاكم، الشاعر، وصورة الآخر/الغرب التي تتمظهر من خلال: الغرب/الحضارة، الاستعمار، المذاهب الإيديولوجيّة.

أمّا الفصل الثالث: فعنوانه (**تجليّات صورة الأنا والآخر من خلال بعض الثنائيات**) حيث تمّ اختيار هذه الثنائيات بعد الاقتناع من أنّ هذا التميّز يعدّ تميّزا على مستوى التجربة

الشعريّة نفسها، فقد اعتمدها الشاعر كقناة للولوج إلى عالم الأنا، فكان هدفنا الوصول إلى هذه الأنا عن طريق: الذات/الموضوع، الحياة/الموت، الزمان/المكان، الحضور/الغياب.

وانتهى بي المطاف إلى خاتمة أوجزت فيها أهمّ النتائج التي توصّلت الدّراسة إليها، استخلصتها من عمق العلاقة التي جمعت الأنا بالآخر في شعر مصطفى محمد الغماري لأكتشف رؤية الشاعر التي بنى عليها عمله الإبداعي والتي تنمّ عن ذات مدركة لما حولها وتعمل على تغييره، لا تكتفي بالتعبير عن العالم وإنّما تسعى إلى تفجيره وتجاوزه.

تلكم هي الخطّة التي رسمناها محاولين الإحاطـة بالموضوع ـ في حدود ما أتيح لنا ـ من جميع جوانبه.

وقد اقتضت طبيعة البحث تطبيق آليّات إجرائية لأكثر من منهج واحد، ولهذا لم يقتصر العمل على المنهج الفنّي الذي يتتبّع الظاهرة ويصفها ويحللها ثم يحاول استنتاج ما يمكن استنتاجه، بل لجأ أحيانا إلى التأويل والتفسير اللّذين يعرضان وضع الأنا والآخر في لحظة القول الرّاهنة وفي سياق مرجعيتهما أيضا، وإن كان المنهج التاريخي قد فرض نفسه لغائيّة الرّصد والاستقصاء في أكثر من موضع، كما كانت الاستفادة من المنهج النّفسي واضحة بغية سبر أغوار النّفوس ومعرفة حقيقة كوامنها.

وفي كلّ ذلك، اعتمدت على النصوص الشعريّة للغماري مع الاستعانة بالمراجع التي تقف عند إشكاليّة الأنا والآخر ككتاب عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربيّة ودراسة مصطفى عشا: جدليّة الأنا والآخر في الشعر الجاهلي، إضافة إلى المؤلّفات التي تعالج موضوعات عامّة استفاد منها البحث في الاسترشاد إلى بعض معالمه، ومن الملاحظ أنّ العديد من الباحثين قد عالجوا هذا الموضوع في كتاباتهم الفكريّة والأدبيّة المعاصرة تحت مصطلحي: " نحن والآخر " على أنّني أرى أنّ "الأنا" يمكن أن تحلّ محلّ "نحن" وتختزله في منطوق يتوخّى توحّد الكيان، مع الانطلاق من الذات كوجود يسبق الآخر.

وإن أقف عند الصعوبات التي اعترضتني أثناء البحث والدّراسة فإنّ أوّل صعوبة واجهتني تتعلّق بطبيعة الموضوع نفسه، وأقصد تشابكه مع باقي فروع المعرفة الأخرى إضافة إلى قلّة المراجع التقنيّة الخاصّة بصورة الأنا والآخر التي جعلتني أكتب هذه الفصول في جوّ علميّ عسير، وإن وجدت فهي دراسات فكريّة أكثر منها أدبيّة.

ولا أنهي هذه الكلمة العجلى حتى أوفي كلّ ذي حق حقه، فإنّه لزاما عليّ أن أعترف بالفضل لأهله، فأتقدّم بأسمى معاني الشّكر إلى الأستاذ المشرف الدّكتور عبد الرّزاق بن السّبع على توجيهاته القيّمة وملاحظاته الدّقيقة وسعة صدره وكرم خصاله وشرف أخلاقه، فشكرا لفضله وأدبه قبل علمه، كما أوجّه تحيّة تقدير خاصّة إلى الدّكتور الشاعر الغماري الذي لم يبخل عليّ بمؤلفاته وملاحظاته ووقته أيضا، على أنّ ذلك ليس بالغريب على تلك النّفوس الشريفة، كما أشكر السّادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عناء قراءة هذا العمل على الرّغم من كثرة التزاماتهم، وأعتذر منهم عن أخطاء عجل الزّمن عن تصحيحها.

كما يطيب لي أن أعترف بما يدينه هذا البحث لأياد كانت خير عون لي على المثابرة والمضي قدما بدءا بأمّي مريم، أبي أحمد، وسندي الدّائم مراد، وكل من كان له فضل على هذه الثمرة العلميّة.

ختاما، هذه أولى خطواتي على مدارج البحث العلمي، وهي لا تخلو من عثرات، فإن أصبت فبفضل من الله ورسوله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

مدخـــل

المفهوم وعلم الصّورة

أوّلا : الأنا والآخر بين المفهومين اللّغوي والاصطلاحي

1- لغة

2- اصطلاحا

أ. الأنا والآخر في الفلسفة

ب. الأنا والآخر في علم النّفس

ج. الأنا والآخر في علم الاجتماع

د. الأنا والآخر في الفكر العربيّ

ثانيا: علم الصّورة

1- مفهوم الصّورة

2- ظهور مجال علم الصّورة

3- أنواع الصّور

أ. صورة شعب في أدبه

ب. صورة شعب في أدب شعب آخر

ثالثا : صورة الأنا والآخر

1- صورة الأنا لدى الآخر

2- صورة الآخر لدى الأنا

أوّلا: الأنا والآخر بين المفهومين اللّغوي والاصطلاحي:

1. لغة:

ورد في لسان العرب أنّ كلمة أنا " **اسم مكني وهو للمتكلّم وحده، وإنّما بني على الفتح فرقا بينه وبين أن التي هي حرف ناصب للفعل أمّا لألف الأخيرة إنّما هي لبيان الحركة في الوقف** "[1]، كما جاء في منجد اللّغة والأدب والعلوم أنّ أنا " **ضمير رفع للمتكلّم، والأنانة قولك أنا**"[2].

أمّا الآخر فقد ورد في لسان العرب أنّه "**اسم على أفعل والأنثى أخرى، إلاّ أنّ فيه معنى الصّفة لأنّ أفعل من كذا لا يكون إلاّ في الصّفة، وتصغير آخر أوَيْخِر، وقوله تعالى:(فَآخَرَانِ يَقُومَانِ مَقَامَهُمَا)[*1]، فسّره الفرّاء فقال: معناه آخران من غير دينكم من النّصارى واليهود، والجمع بالواو والنّون، وأخْرَيَات وأخَر، وحكى بعضهم: أبعد الله الآخر، ويقال لا مرحبا بالآخر أي بالأبعد**"[3]، أمّا في منجد اللّغة والأدب والعلوم فقد جاء بمعنى"**غير،ج أخَر وأخْرَيَات،ومن الكناية (أبعد الله الآخر)،أي من غاب عنّا وليس منّا**"[4]

2. اصطلاحا:

سوف نحاول أن نعرض لمفهوم هذين المصطلحين في مختلف العلوم الإنسانيّة حتى نتمكّن من صياغة حكم منهجي بشأن تجليّات صورهما المختلفة في شعر الغماري[*2].

---

(1): ابن منظور، لسان العرب، مج01، دار الجيل، دار لسان العرب، لبنان، دط، 1988، ص122، مادّة(أنن، أنى).
(2): لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق والمكتبة الشرقية،لبنان، ط1991،31،ص19،مادّة(أن، أنف)
(*1): المائدة، 107.
(3): ابن منظور، نفسه، ص29، مادّة(آخر).
(4): لويس معلوف، نفسه، ص05، مادّة(أخر،أدم)
(*2): هو مصطفى محمّد الغماري "ولد سنة 1948 بسور الغزلان، الجزائر، نال شهادة الماجستير عن بحث بعنوان **الصورة الشعرية في شعر شوقي**، وحصل على شهادة دكتوراه دولة عن أطروحته **المحاكمات بين أبي حيّان والزّمخشري وابن عطية فيما اختلفوا فيه من إعراب القرآن للإمام العلاّمة أبي زكريا يحي الشاوي المغربي، دراسة وتحقيقا**، للباحث جانب إبداعي وجانب علمي أكاديمي"، حيث "بدأت كتاباته الشعرية الجدّية بصدور ديوان **أسرار الغربة** سنة 1978 وقد ظهرت دواوينه تباعا ولازالت تتلاحق بين الحين والآخر"ففي 2001 ظهر آخر ديوان له وهو **قصائد منتفضة**، يعكس شعره نمط الحياة الذي عاشه "فمن جهة هناك تقشف إلى درجة الفقر وزهد إلى درجة التصوّف، ومن جهة أخرى هناك ثورة على الظلم وطموح إلى حياة أفضل" فشاعرنا مصطفى محمد الغماري "يبدو من خلال أشعاره سائرا في طريق النّمو والتطوّر في تجربته" وهو ما سوف نراه في هذا البحث.
ذلك ما أفادنا به الشاعر نفسه من معلوما مكتوبة عن سيرته بتاريخ 2007.12.28، وينظر أيضا:
أ ـ الطّاهر يحياوي، البعد الفنّي والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط 1983، ص19
ب ـ أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرّحلة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص146
ج ـ محمّد الطّمار، مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 2005، ص274

أ. مفهوم الأنا والآخر في الفلسفة:

إنّ الرّجوع إلى الدّراسات الأولى التي اهتمّت بهذين المصطلحين تحيلنا إلى العصر اليوناني فقد "**شغلت الذّات الإنسانيّة بما فيها من غموض وتنوّع عددا من المفكّرين والفلاسفة اليونان**"[1]، وحتّى "**حكماء الصّين والهند في القرون الأولى**"[2]، **كما اهتمّت الفلسفة العربيّة بالأنا فبدت "كأنّها تمفصل انطولوجي ـ ابستمولوجي معا**"[3]، وهذا التّناول لها بين الوجودي والمعرفي يعود إلى "**طبيعة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة التي ما انفكّت تبحث عن الأنا وتتعرّف عليها وعلى طبيعتها من خلال وجودها وإدراكها المستمرّ لكونها حلقة في تطوّر الذّات الإنسانيّة بوجه عام،بالإضافة إلى رؤاها حول طبيعة النّفس كمفهوم مقابل للأنا في الاصطلاح الفلسفي، ومن هنا أصبح مصطلح النّفس الأكثر شيوعا واتّساعا واستخداما من مصطلح الأنا في الفلسفة العربيّة**"[4] .

وفي العصر الحديث لقيت اهتماما موسّعا في نطاق الفلسفة بصفة عامّة، ففي نظريّة المعرفة ترجم مصطلح الذّات بالماهيّة وهي "**الخصائص الذّاتيّة لموضوع معيّن وتقابل الوجود، ومنه التّعبير الشّائع:الوجود والماهيّة**"[5]، كما أسهمت الفلسفة الوجوديّة بنصيب موفور في مناقشة هذا المصطلح انطلاقا من قناعتها بأنّ السّؤال عن الأنا هو سؤال عن الوجود، ويترتّب عن ذلك القول بأنّ الوجود "**هو أوّلا وجودي أنا، أنا الذّات المتفرّدة**"[6]، أمّا ديكارت.D[*1] فقد حاول أن يجعل الأنا مجال المعرفة الجوهري فربط بين الأنا فكرا، والأنا وجودا ليصل إلى نتيجة "**أفكّر إذن أنا موجود**"[7]، أمّا فيشته.F[*2] فقد ضمّها إلى فلسفة العلم،"حيث **لا معرفة فوق إمكانيّة العقل أو خارجها معرفيّا ووجوديّا، وأصبحت**

---

(1): ينظر: ميشيل فوكو، الإنهمام بالذّات، ت جورج أبو صالح، مركز الإنماء العربي،لبنان،د ط، 1992، ص32، 33

(2): والاس د.لابين، برت جرين، مفهوم الذّات أسسه النّظريّة والتّطبيقيّة، ت.فوزي بهلول، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، د ط، 1979، ص8 .

(3): ينظر:عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية، مصر، ط1، 1984، ص114، 117 مادّة(أنا)

(4):ينظر: عبّاس يوسف الحدّاد، الأنا في الشّعر الصّوفي(ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص199.

(5): مجمّع اللّغة العربيّة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، مصر، دط، 1983، ص87

(6): عبد الرّحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجوديّة، النّهضة المصريّة، مصر، ط2، 1966، ص19.

(*1): ولد ديكارت رينيه بهولندا سنة1596م، وتوفي بالسّويد سنة1650م، من أعماله: مبادئ الفلسفة، خطابات الطّريقة

(7): نجيب البلدي، ديكارت، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص200

(*2):ولد فيشته بوهان بفرنسا سنة 1762م، وتوفي ببرلين سنة1814م، من أهم أعماله: اتجاه الإنسان، نقد لكل تصريح

الأنا المطلقة عنده هي مركز نظريّة العلم"[1].

فكلّ هذه المقولات عكست مفهوم الأنا من منظور معرفي وآخر وجودي، لكنّ وجودها هذا هو وجود في "**عالم ليس إيّاها، أي أنّها موجودة في، وقد ترتّب عن هذا الوجود في أن صار من صفاتها الجوهريّة أنّها محاطة أو في حالة تعيّن مع الغير فليس ثمّة ذات مفردة معطاة وحدها"**[2].

ومنه نستنتج أنّ الآخر يأتي بمعنى "**صفة كل ما هو غير أنا، وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة ابستمولوجيّة ملخّصها الإقرار بوجود خارج الذّات العارفة، أي كينونات موضوعيّة**[3].

أمّا الآخر عند هيدجر.H[*] فهو مرتبط بالسّقوط، فهذا الآخر قد رمى به في هذا العالم، غير أنّه لا يملك سوى التّسليم به، وهذا السّقوط قد يؤخذ على معنيين أحدهما ايجابي والآخر سلبي: أمّا كونه ايجابي فلأنّ "**بغيره ما كان يمكن وجودي أن يكتشف لنفسه، ولولاه لظلّ وجودي في إمكانات الوجود لا نهاية لها، أي أنّ سقوطي هو الذي حدّدني وبتحديدي تحقّق وجودي العيني"**[4].

فهيدجر يعني بالسّقوط هنا تواجده في هذا العالم مع الآخر الذي أدّى إلى تحقيق كينونته ومعرفتها التي لا تتمّ بمعزل عن معرفة الآخر "**فالآخر يدخل عنصرا مقوّما في صميم وجود الأنا وماهيّتها، والأنا بذلك لا تكون إلاّ من خلال توقفها على الآخر، واستقلالها عنه في وقت واحد"**[5].

غير أنّ ذلك الوجود هو وجود مع الآخر الذي قد يقلّل من فرصها في ممارسة حياتها كما قد يحصر دائرة تميّزها الفردي، ومن ثمّ يفهم السّقوط من جانبه السّلبي، فإذا كان الآخر ضرورة حتميّة فإنّه في الوقت نفسه يمثّل الخطر الذي يهدّدني، بل و"**الموت المستور لإمكاناتي"**[6]على اعتبار أنّ من شأن حرّيته أن تحدّ من درجة حريّتي، إلاّ أنّه لا مناص من

(1): ينظر:عباس يوسف الحدّاد، الأنا في الشعر الصوفي، ص 192 .
(2): عبد الرّحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجوديّة، ص19.
(3): ينظر: عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ص13، (مادّة آخر)
(*): فيلسوف ألماني، ولد سنة1889م، وتوفي سنة1976م، من أعماله: ماهي الميتافيزيقا؟ نهاية الفلسفة وعمل الفكر
(4): عبد الرّحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجوديّة، ص85، 86.
(5): محمود رجب، المرآة والفلسفة، حوليّات كليّة الآداب، الحوليّة الثّانيّة، جامعة الكويت، دط، 1981، ص07 .
(6): جان بول سارتر، الوجود والعدم، ت عبد الرحمان بدوي، دار العودة، لبنان، ط3، دت، ص3 .

" **الوجود مع النّاس"**[1] كما يرى جان بول سارتر.J.P.S[*1] .

ب. مفهوم الأنا والآخر في علم النّفس

بعدما قسّم سيجموند فرويد.S.F[*2] الجهاز النّفسي إلى ثلاث مناطق هي: الهو،الأنا، و الأنا الأعلى، جعل الأنا تتوسّط بين الهو و الأنا الأعلى، لتشكّل حلقة اتّصال بين العالم الخارجي و الحاجات الغريزيّة، فـ**"الأنا تقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو وما فيه من نزعات،محاولة أن تضع مبدأ الواقع محلّ مبدأ اللّذة الذي يسيطر على الهو"**[2]، وهذا هو الدور الذي تلعبه.

أمّا إذا أردنا تعريفها فإنّنا نجدها تمثل ذلك الكيان الذي نعيه مباشرة وهو**"الشّخصية التي نعرفها في أنفسنا، صاحبة الميول والعواطف، وهي منطقيّة، و متّصلة بعالم الواقع اتّصالا مباشرا... ولها نزوع أخلاقي ،يحافظ على القيم و يرعى التّقاليد"**[3]، فالمعرفة عند الأنا إذن ترتبط كليّة بالشّعور، ولا يمكن فهم اللاّشعور إلاّ بصعوده إلى منطقة الشّعور، بالرّغم من ذلك نجد **"جهلا كبيرا للمدى المدرك من الأنا، فقد تبدو بعض الأفعال والأفكار قريبة للأنا، لكن ليس ثمّة خطّ فاصل بين ما هو مدرك وما هو غير مدرك"**[4]، **"وفي كثير من الأحيان لا تستطيع الأنا أن تدرك الدلالة الصّحيحة للدّوافع، تلك التي في إمكانها أن تظهر تحت ضوء الشّعور"**[5]، وعلى العموم فإنّ الأنا هو **"الشّخصيّة الشّعوريّة، إنّه القوّة السيكولوجيّة بالإضافة إلى القوّة البيولوجيّة والاجتماعيّة "**[6].

وهناك من علماء النّفس من يفرّق بين الأنا والذّات فيونغ .K.Y[*3] يراهما مركّبين مستقلّين، بل ويزيد من الهوّة بينهما لتصبح المسافة التي تفصلهما **"كالمسافة مثل ما بين الشّمس والأرض...فالذّات يمكن أن تعني ما يماثل تعويضا عن الاصطدام بين الخصائص الشّخصيّة و المألوفات المجتمعيـــة نجده فــي الاشتباك الواقــع بين العالم الـداخلي و**

---

(1): المرجع نفسه، ص19.
(*1): فيلسوف وكاتب وناقد فرنسي، ولد سنة1905، وتوفي سنة1980، من أعماله: الكلمات، العصر واللاوجود.
(*2): طبيب نفساني، ولد بالتشيك سنة1856، وتوفي بلندن سنة1939، من مؤلفاته: تفسير الأحلام، الأنا والهو.
(2): ينظر: سيجموند فرويد، الأنا والهو، ت محمّد عثمان نجاتي، دار الشّروق، مصر، ط 4، 1982، ص41.
(3): ينظر: القوصي عبد العزيز، أسس الصّحة النّفسيّة، دار القلم، لبنان، ط8، 1970، ص109.
(4): ينظر: ميخائيل إبراهيم أسعد، شخصيّتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1987، ص67.
(5): ينظر: القوصي عبد العزيز، نفسه، ص113.
(6): ينظر: عبّاس محمود عوض، علم النّفس العام، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، ط2، 1999، ص493.
(*3): هو كارل قوستاف يونغ طبيب نفساني سويسري، ولد سنة1875، وتوفي سنة1961، من أعماله: حياتي.

والعالم الخارجي"[1]، وهي لا تعبّر عن الاختلاف فحسب بل يمكن أن تشير إلى الائتلاف **"فالذّات تحتضن النّفس الواعيّة والنّفس الجماعيّة، وتشكّل بذلك شخصيّة أوسع، وتلك الشّخصيّة هي النّحن"**[2] .

ومنه، نستطيع أن نفهم أن الذات أوسع دائرة من الأنا كونها تضم بالإضافة إلى الأنا الفردية أنا أخرى ليكوّنا كيانا أكبر هي النّحن أو الأنا الجمعيّة، بحيث يصبح الآخر جزءا مكمّلا للأنا ومرتبط بها، لذلك قيل:**"أنّ نشأة الأنا رهينة بوجود الآخر"**[3] .

ومنه، يبقى مفهوم الأنا متعدّد المدلول بتعدّد استخدام المنظّرين وتباين مشاربهم فيرمز له مرّة بالأنا وأخرى بالذّات، فليس من الغريب إذن عدم وصول بعض النّظريّات في علم النّفس إلى وضع مفهوم محدّد لهذا المصطلح وكل ما يتّصل به ونقصد به الآخر.

ج. <u>مفهوم الأنا في علم الاجتماع:</u>

تعرّف الأنا في علم الاجتماع بأنّها **"فرد واع لهويّته المستمرّة ولارتباطه بالمحيط"**[4]، فإحساس الفرد بأناه لا يتحقق إلاّ بعد إدراكه لكينونته أوّلا كيف لا و**"جسدي هو مركز التوجّه، نقطة الصّفر، منه أرى كلّ ما أستطيع رؤيته...فهو عامل محرّك لمجرى الإدراك"**[5]، ومع توسعة أبعاد الأنا يتكوّن وعيه الاجتماعي نتيجة شبكة العلاقات الاجتماعيّة التي **"بدونها لا تستطيع الإنسانيّة أن تستمرّ، لا أخلاقيّا ولا ماديّا"**[6]، مثلما يذهب إلى ذلك ابن خلدون بقوله **"الاجتماع الإنساني ضروري ويعبّر الحكماء عن هذا بقولهم الإنسان مدنيّ بالطّبع"**[7].

وينمو التّماسك الاجتماعي تدريجيّا بداية من الأسرة الواحدة وانطلاقا من **"علاقة الأمّ بأولادها، ونمط العيش السّائد الذي وفرت به طعامهم، حيث تخلق حياة البيت قناعات مشتركة تتعلّق بأفراد الأسرة وبعلاقاتهم التي يجب على من ينتمون إليها الإيمان بها،**

---

(1): دافي ماري مادلين، معرفة الذّات، ت نسيم نصر، منشورات عويدات، لبنان، فرنسا، د ط، 1983، ص150.
(2): ك.غ.يونغ، جدليّة الأنا واللاوعي، ت نبيل محسن، دار الحوار، سوريا، د ط، 1997، ص942.
(3): فرج عبد القادر طه، موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي، دار غريب، مصر، ط2، 2003 ، ص5.
(4): ميخائيل إبراهيم أسعد، شخصيتي كيف أعرفها؟ ص70.
(5): بول ريكور، فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء، ت عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، دط،2003 ، ص51
(6): مالك بن نبي،ميلاد مجتمع (مشكلات الحضارة)، دار الفكر، سوريا، دط، 2000، ص94
(7): عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون، المقدمة ، ج 1، دار الجيل، لبنان، دط، دت، ص30

ويتعرّض المخالف لها لنوع من العقاب، قد يصل إلى النّفي"[1].

ونتيجة لهذا التّكامل الاجتماعي الذي تحققه الأنا فإنّ الأمر يفترض وجود حالة أخرى اسمها النّحن حيث أنّنا إذا "**استطعنا أن نتصوّر الأنا قوّة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا فيمكن تصوّر النّحن قوّة من بين هذه القوى، تضمّ الأنا بحيث يصبح جزءا من الكلّ ولا يقوم كقوّة مستقلّة**"[2]، فتواجد مجموعة من النّاس سويّة يلغي تعدّد الأنوات الفرديّة ويختزلها ضمن نطاق واحد هو النّحن أو الأنا الجمعية، ولعلّها النّقطة التي يلتقي فيها علم الاجتماع بعلم النّفس لإقرارهما بنفس الحقيقة .

إن العلاقة الاجتماعيّة بين الأنا والآخر لا ترسي قواعدها إلاّ عن طريق استيعاب الذّات التي "**تتحقّق ضمنيّا من خلال التّعامل مع الآخرين ومحاولة فهمهم**"[3]، إلاّ أنّ التّواجد سويّة لا يعني التجمع مع أيّ فرد آخر، وإنّما "**بمن ترتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة توفر له عضويّتها إشباع تلك الحاجات الاجتماعيّة، حيث تتضّح هذه الحاجة في الرّغبة في الحياة مع هذه الجماعة والتّوافق معها وتقبّل معاييرها وقيّمها و أنماطها السّلوكيّة**"[4].

ولكي يتحقّق الاستقرار الاجتماعي بين الأنا والآخر لابدّ من "تقبّل الغير والتّقبّل من الغير وحبّ الغير، والحبّ من الغير"[5]، مع تطبيق المبدأ "الذي لا يقبل الانحياز إلى ذاتيّة الفرد ولا إلى ذاتيّة الجماعة"[6].

و هكذا نخلص إلى أنّ الآخر إذا كان ضرورة حتميّة تفرض وجودها على الأنا فإنّ الأمر يقتضي الشّعور به والتّفاعل معه واستيعابه.

د. <u>الأنا والآخر في الفكر العربيّ:</u>

لا نستطيع أن نستقرّ على تحديد دقيق للأنا أو الآخر في الفكر العربيّ نظرا لاتساع دائرتيهما وغموض دلالتهما، فالأنا قد تعني "**بلاد (الشّرق) أو(الإسلام) أو(العروبة)**

---

(1): علاء عبد الهادي، شعريّة الهويّة (نقض فكرة الأصل، الأنا بوصفها أنا أخرى)، مجلّة عالم الفكر، ع1، مج36، الكويت، سبتمبر2007، ص292.
(2): مصطفى سويف، الأسس النفسيّة للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، دط، 1959، ص139.
(3): سماح خالد زهران، كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر؟، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2004 ، ص116.
(4): مريم سليمان، علم نفس التّعلم، دار النهضة العربيّة، لبنان، ط1، 2003، ص470.
(5): المرجع نفسه.
(6): محمّد التّومي، المجتمع الإنساني في القرآن الكريم، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط2 ، 1990، ص185.

أو(بلدان العالم الثالث) أو(النّامي) أو(الفقير) أو(المتخلّف)...إلى آخر هذه التسميات الواردة **ما بين قوسين"**[*1]، فهي دوائر متداخلة يصعب الفصل بينها أو حصرها ضمن مجال محدّد، ولا **" تتمّ معرفة أنا/آخر من دون اختزالهما، أي أن إحدى الإشكاليّات التي تمنح القطبيّة الحادّة لأنا ما ولآخر هي أنّ هذا الذي تطلق عليه الأنا آخر، غير واضح مثلها تماما، ولا يوجد في سمة محدّدة، بل يستحيل تحديده إلاّ بتشويهه واختزاله"**[1].

وإذا اختزلنا دائرة الأنا فإننا نجدها تصبّ في الاستخدام الشّائع وهو" الشّرق" في مقابل مصطلح" الغرب" ، فالآخر **"اعتبر الشّرق مفهوما يمثّل نقيض الغرب وليس له حدود ، بل يجوز أن يعني كلّ العالم، الذي لا يدخل في دائرة الغرب، وداخل امتداده المباشر...لكنّه اقتصر على الشّرق الأكثر قربا الذي كان ولا يزال الغرب يحتكّ به،وهذا الشّرق يضمّ العالم العربي وإيران وتركيا"**[2] .

وإذا أردنا أن نضبط مصطلح "الشّرق " **فإنّ التّاريخ يعود بنا إلى جذوره الأولى**[*2] **فقد كان مدلول هذا المصطلح يشمل سوريا ومصر وبلاد الرّافدين، واتّسع ليشمل بالإضافة إلى ما سبق الجزيرة العربيّة وفارس وتركيا، ثمّ امتدّ في مراحل لاحقة ليشمل الهند والصّين واليابان وما إليها من بلدان آسيا، "فلقد جعل الآخر لدى الغرب يأتي في مقابل الإسلام"**[3].

و**"هذه التّسميّة ليست ناتجة من خصائص اجتماعيّة أو بشريّة..أواقتصاديّة بل هي سياسيّة غربيّة رأسماليّة تستقطب دولا غير عربيّة وتستبعد دولا عربيّة"**[4]، فتسميّة الشّرق انطلقت من معطيات جغرافيّة وأريد بها غير ذلك، وقد يكون السّبب في ذلك **"أنّ**

(*1): ما بين قوسين اصطلاح فلسفي معاصر، يستخدمه هوسرل للإشارة إلى المعرفة الغالبة الظّاهريّة التي من الممكن أن تكون مضلّلة، وهو ما ينطبق على أغلب تسميّات هذا العالم، ينظر: يوسف زيدان، المتواليّات، فصول في المتّصل التّراثي/المعاصر، الدّار المصريّة اللبنانيّة، مصر، لبنان، ط1، 1998، ص1.

(1): علاء عبد الهادي، شعرية الهوية، ص321.

(2): محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، لبنان، دط، 1993، ص96،95.

(*2): حيث أنّ هذا الاسم"أطلقه الأوربيون الكاثوليك على البلاد التي كانت خاضعة للإمبراطوريّة البيزنطيّة، منذ أن انقسمت الإمبراطوريّة الرومانيّة إلى شطريها المعروفين، ومن ثمّ أطلقه الأوربيون على بلاد الإسلام فيما بعد"، ينظر محمد راتب الحلاق، نحن والآخر(دراسة في بعض الثنائيات المتداولة قي الفكر العربي الحديث والمعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997، ص01 .

عنوان الموقع: http//www:awu. Dam. org

(3): محمّد عابد الجابري، الغرب والإسلام، مجلّة العربي، ع503 ، الكويت، أكتوبر2000 ، ص9،8.

(4): محمّد راتب الحلاق، نفسه، ص3.

الذّاكرة الأوربيّة لا تريد أن تتخلّى عن فكرة كون الوطن العربي، ولا سيّما شمال إفريقيا ومصر والشّام، كانت في يوم من الأيّام جزءا من الإمبراطوريّة الرّومانيّة الشّرقيّة"[1].

وإذا كان إطار الأنا تكتنفه هذه الميوعة، فإنّ الشّأن نفسه بالنّسبة للآخر **"فالغرب نفهم دلالته من السّياق، ويمكن أن يتحدّد باعتباره البعد السّياسي أو الجغرافي أو الاقتصادي...وهو قد يكون أوروبا أو الدّولة المتقدّمة عموما، أو الآخر المختلف دينيّا أو حضاريّا، أو هو كل هذا معا، فالخلط شائع ولم يقع تحديد الحقول الدّلاليّة لهذا المصطلح، وإنّما وقع التّعامل مع الغرب باعتباره مسلّمة لا تثير السّؤال، وهو عادة نقيض للعرب ومقابل له"**[2].

وقد أكّد ذلك الغربيّون أنفسهم على لسان أحد باحثيهم بقوله **"لقد اعتدنا نحن الأوربيّون منذ مدّة أن نطلق على مجموعة البلاد التي ننتمي إليها اسم الغرب ولم يعد هذا التّعبير يعني وضعا جغرافيا خالصا، بقدر ما يعني كيانا ثقافيّا واجتماعيا وسياسيّا وعسكريّا"**[3].

هذه هي التعريفات التي وضعت لكلّ من الأنا والآخر، على أنّنا سنتعرّف على أهمّ الصّور التي شكلت لهما بعد الإحاطة بعلم الصورة.

ثانيا: علم الصّورة:

قبل التعرّف على علم الصورة نقف عند مصطلح الصّورة في حدّ ذاته.

1. مفهوم الصّورة:

يرتبط مفهوم الصّورة بمفهوم المرآة، التي تعرّف بأنّها سطح **"يعكس كل ما يقوم أمامه، فأيّ شيء يمتلك خاصيّة السّطح العاكس فهو مرآة...وهذا الذي يقوم أمام المرآة يعرف باسم الأصل، وأمّا الذي تعكسه فهو يعرف بالصّورة أو الانعكاس، وتدور الصّورة مع أصلها وجودا وعدما، فإن وجدت كان الأصل موجودا، وإن انعدمت أو غابت كان الأصل منعدما أو غائبا"**[4]، إنّ هذا التّعريف العام للمرآة يحيلنا إلى مفهوم الصّورة التي تمثّل انعكاسا لأصل سابق لها.

---

(1): المرجع السابق، ص37.
(2): الزّهرة بلحاج، الغرب في فكر هشام شرابي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004، ص14.
(3): محمّد راتب الحلاق، نحن والآخر، ص4
(4): محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، مصر، ط1، 1994، ص15.

انطلاقا من هذه العلاقة بين الصّورة وأصلها تأتي أهميّة الحديث عن الأنا والآخر وارتباطهما بهذا المصطلح **"حيث تعمل ذات الآخر مرآة نرى فيها ذاتنا التي تعمل بدورها كمرآة تساعد الآخر على رؤية ذاته"**[(1)]، ممّا ينتج تبادلا للنّظرات وتقاطعها فيغدو بذلك **"النّاظر منظورا إليه، والمنظور إليه ناظرا في آن معا"**[(2)].

وقد نفهم من هذا معنى المثليّة والتّطابق الكلّي بين الصّورة وأصلها في حين أنّ الصّورة التي يكوّنها أديب أو بلد ما عن بلد آخر **"لا تطابق الواقع الحقيقي، وليست شديدة القرب منه، ولكنّها ليست مختلفة عنه تمام الاختلاف، إنّها رؤية معقولة لشعب عن شعب آخر، تعتمد على عوامل عقليّة وأخرى ماديّة[(*)] موضوعيّة وذاتيّة"**[(3)].

فبالرّغم ممّا تسعى إليه الصّورة من أمانة ودقّة وصفاء إلاّ أنّ تمثيلها للواقع ومطابقتها له مطابقة كليّة أمر لا يمكن حدوثه، ذلك **"أنّ الصّورة غير ثابتة، فالشّخص يتغيّر دائما، يتغيّر في شكله كما يتغيّر في باطنه، يتغيّر في شكله لأنّه يتطوّر مع نمط الحياة، فهو يغيّر ملابسه وطريقته في الحياة اليوميّة، ويتغيّر كذلك في باطنه، فيتخلّى عن بعض الأفكار، ويؤمن بأفكار أخرى جديدة أو قديمة لم يكن يؤمن بها، إنّه يعيش وينمو ويتطوّر، فالإنسان غيرجامد، وعدم الجمود يعني الحركة والتّطوّر أي التّغيّر، وقد يكون التّغيّر سريعا وقد يكون بطيئا**[(4)].

ولكي نفهم الأمر بصورة أوضح حريّ بنا أن نتساءل: في أيّ مجال أدبي يمكن أن ينتمي هذا النوع من الدّراسات؟

2. ظهور مجال علم الصّورة:

يعتبر علم الصّورة من أحدث المجالات في الأدب المقارن وأهمّها، حيث تجمع

---

(1): ميخائيل إبراهيم أسعد، شخصيّتي كيف أعرفها، ص72.
(2): محمود رجب، فلسفة المرآة، ص55.
(*): نجد من بين العوامل التي تدخل كعناصر مكوّنة لكلّ صورة فرديّة أو جماعيّة: الأنماط البشريّة، الأحكام المسبقة، الإشاعات والطّرائف والآراء والمشاهدات في إطار من السّذاجة ... ينظر:
- محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، لبنان، ط5 ، د ت، ص427.
- عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربيّة، ص82
(3): عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1986، ص82.
(4) :المرجع نفسه، ص9

الدّراسات في هذا الميدان على صحّة انتمائها إليه، ولم يظهر هذا العلم في الدّراسات المقارنة إلاّ في العقود الأخيرة من القرن العشرين وهذا رغبة في فهم الأنا والآخر، يتحدّث محمّد غنيمي هلال عن هذا الصّنف من الدّراسات الأدبيّة بقوله: **"هذا أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من ثلاثين عاما[*]، ولكنّه ـ مع حداثة نشأته ـ غنيّ بالبحوث التي تبشّر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها روادا في المستقبل"**[1]، وهو خاصيّة ميّزت المدرسة الفرنسيّة بالدّرجة الأولى حيث " **ظهر مجال علم الصّورة في الأدب المقارن في المدرسة الفرنسيّة مع (ج. م كاريه J.M.C) كما أخذه (م.ف غويار M.F.G) وهو أحد أقطاب الأدب المقارن في فرنسا ودافع عنه في كتابه "الأدب المقارن"عام 1951، مخصّصا له جزءا مهمّا من الفصل الأخير أسماه الأجنبي كما نراه"**[2]، ومن ثمّ أخذ يتطوّر هذا النّوع من الدّراسات بشكل سريع.

3. <u>أنواع الصّور</u>:

تنقسم صور الشّعوب إلى نوعين:

أ. <u>صورة شعب في أدبه:</u>

وهذا النّوع **"لا يتعدّى إطاره القومي واللّغوي، فهو إذن يبحث فنيّات الأديب في طرق موضوعه أو فنيّات الأدباء في تناول الموضوع، بالوصف والتّحليل مثل صورة الفرنسيّين في أدبهم أو صورة المرأة الألمانيّة لدى أديب ألماني، أو صورة المرأة المصريّة في روايات نجيب محفوظ أو في الأدب المصري عموما"**[3]، وهو النّوع الذي تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها.

(*[1]): إذا كانت صور الشعوب في آداب بعضها البعض ميدان حديث في الدراسة الأدبية فليس معنى ذلك أن الشعوب لم تكون لبعضها البعض صورا إلا حديثا، فمنذ العصور القديمة كونت الشعوب لنفسها هذه الصور، وأثناء قراءة مختلف أغراض الأدب العربي القديم نجد إشارات إلى أقطار مختلفة كفارس وبيزنطة والهند والحبشة والصين مع بعض الآراء حول طبيعة هذه الأقطار وصفات سكانها ونفس الشيء نجده في آداب الشعوب الأخرى، ينظر:عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص67

(1): محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، مصر، ط3، 2003، ص419 .

(2): رشيد رايس، صورة الجزائر و الجزائري في الكتابات النثرية الفرنسية خلال ل القرن التاسع عشر، مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003-2004، ص 12 .

(3): ينظر: عبد المجيد حنون، نفسه، ص 61 .

و"**تنطوي هذه الصّور على بعد معرفي مؤثر، يضيف إلى وعي الجماعة بذاتها بل يسهم في تشكيل هذا الوعي، فيصبح التعرّف المصاحب لتأمّل صور المرآة مقدّمة للفعل الخلاّق، وباعثا على التّغيير نحو الأفضل**"[1]، ليرى الشّعب صورة نفسه فيكتشف ما به من عيوب ويسعى إلى تصحيحها، وهنا تتجلّى الوظيفة الحيويّة للصّورة، وعمادها الصّلة بين الأدب والشّعب.

ب. صورة شعب في أدب شعب آخر:

لعلّ من الضّروري وجود نسبة من الاهتمام المشترك بين شعبين لكي يكوّن أحدهم صورة في أدبه عن شعب آخر فالأمم "**لا تهتمّ إلاّ بالشّعوب المجاورة لها أو التي تشترك معها في مسألة، أو أن يكون لها معها مصالح اقتصاديّة، أو تريد كسب ودّها أو تخشى بأسها**"[2]، وبذلك يكون هذا الاهتمام هو الدّافع إلى رصد صور علاقات شعوب متأثرة بشعوب أخرى، فالتّأثير عامل مؤسّس لتشكيل تلك الصّور كيف لا وهو العمود الفقري في الأدب المقارن الذي ينتمي إليه هذا النّوع من الدّراسات.

وإذا كان النّوع الأوّل يرتبط أساسا بعامل اللّغة ولا يخرج عن دائرة قوميّته فإنّ هذا النّوع من الموضوعات يتعدّى الإطار اللّغوي والمكاني فنجد "**صورة فرنسا في بريطانيا العظمى، صورة روسيا في الحياة الثّقافيّة الفرنسيّة، صورة إيطاليا في الأدب الفرنسي، صورة الجزائر في الأدب الفرنسي...الخ**"[3].

والملاحظ أنّ هذا النّوع من الدّراسات يتكوّن من شقّين:

ب1. صورة شعب كما يصوره مؤلف ما من أمّة أخرى: وتأتي هذه الصّورة بعدما يتأثر أديب معيّن من شعب بشعب آخر، ونتيجة لتأثره ذاك يرسم صورة للشّعب الذي تأثر به في أعماله الأدبيّة مثل: "**اسبانيا في أدب همنغواي، أو بريطانيا في أدب فولتير، أو صورة الشّرق في أدب فيكتور هوغو، أو إيطاليا في أدب ستا ندال**"[4]، وفي هذه الحالة يكون

(1): جابر عصفور، المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، دار قباء، مصر، دط، 1998، ص90 .
(2): عبد المجيد حنّون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربيّة، ص68 .
(3): ينظر: المرجع نفسه، ص61، 62.
(4): المرجع نفسه، ص69.

التّركيز على **"حياة الكاتب، ومدى صلته بالبلد المقصود، ثمّ يبيّن كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأي العين، وإلى أيّ حد كانت الصورة التي رسمها لذالك البلد صادقة أو كاذبة"**[1].

ب2. صورة شعب في شكل أدبي معيّن لدى شعب آخر: وتنتج عن طريق **" تأثير شعب في آخر وتركيز أدباء الشّعب المتأثر على تصوير الشّعب المؤثر في فن أدبيّ معيّن كالرّواية، أو القصّة القصيرة، أو المسرحيّة، أو الشّعر"**[2].

وتكملة لما سبق سنحاول أن نعرض مختلف الصّور المتبادلة التي شكّلت لكلّ من الأنا والآخر.

ثالثا: صورة الأنا والآخر:

نبدأ بصورة الأنا لدى الآخر لنتعرّف على أهمّ ما ترسّب في مخيّلته من صور عنها.

1. صورة الأنا لدى الآخر:

قبل عرض صورة الأنا لدى الآخر يجدر بنا أن نشير إلى أنّ مفهومه لمصطلح الآخر، هو الأرضيّة التي انطلق منها في تأسيسه لهذه الصّورة، فقد **"ارتبط من يسمّى آخر بمصطلح الغير الذي يدور حول المختلف كما يشير إلى علاقة ذات بذات أخرى، ويتماس مع فكرة ميشيل فوكوM.F**[*] **عن موقع الذّات الخارجي أو الهامشي، الذي لا سبيل أمامه لبلوغ مراكز السّلطة، حيث يمثل المركز نقطة الأصل، بمعايير ثابتة وقادرة على التّحديد، فتكون واحدة من نتائجه قدرته على تبرير الإقصاء وعزل الآخرين، بسبب الانتماء العرقي أو العقيدي أو الدّيني أو الاجتماعي"**[3].

ولعلّها الأسباب نفسها التي قام عليها الفكر الغربي في إقصائه للآخر نتيجة تبنّيه فكرة مفادها أنّ كل ماعدا الغرب عبيد، وتعود بداية هذه الصّورة التي رسمها الآخر إلى **"العصر اليوناني حيث قسّم أرسطو العالم إلى إغريق، و برابرة، أو بعبارة أخرى إلى أحرار**

(1): محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص90.
(2): عبد المجيد حنون، مرجع نفسه، ص69.
(*): ولد بباريس سنة1926، وتوفي سنة1984، من أعماله: المرض العقلي وعلم النّفس، الكلمات والأشياء.
(3): ينظر: جامبل سارة، قاموس روتلج النقدي للبنيوية وما بعد البنيوية، ت أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،2002، ص256. نقلا عن: علاء عبد الهادي، شعريّة الهويّة، ص 286 .

بالطّبيعة وعبيد بالطّبيعة"[1]، هذا التّصنيف الذي يحرّر الذّات بينما يجعل من الآخر عبدا بالفطرة أدّى إلى الحطّ من قيمة الآخر وإشعاره بالدّونيّة دون التّفريق بين جنس وآخر، فلقد **"كان اليونانيّون يزدرون الأجانب ولكنّهم كانوا يزدرون كلّ الأجانب بالتّساوي وبصرف النّظر عن الجنس، إذ كانوا يشعرون بأنّ الأجانب ينقصهم الاستقلال والحيويّة اللّذان تقدّمهما الثّقافة اليونانيّة، ومن ثمّ فهم يضعون الصّينيّين واليابانيّين والشّرقيّين في مستوى دون الإنسانيّة"**[2].

وإذا كان التّعصّب العرقي اليوناني أساس الصّورة التي رسمها الآخر للأنا فإنّ التّعصّب الثّقافي ساهم هو كذلك في تأكيد التّفوّق الإغريقي وفضله على الحضارة الغربيّة الحديثة، مقابل عجز الآخر عن الارتقاء إلى مستوى العلم والفلسفة والسّبب في ذلك هو **"افتقار العبقريّة لدى شعوب المنطقة أو إلى أوضاع اجتماعيّة ولعلّ العاملين معا لهما دورهما بلا شكّ"**[3].

وفي العصور الوسطى كان قد حكم **"الانتشار الإسلامي على الإمبراطوريّة الرّومانيّة التي أصبحت تهدّد الغرب المسيحي بالتّقلّص والتّقمّص والبقاء في حدوده الضّيّقة، وهذا الواقع الجديد يكرّس بقوّة الشّرخ الثّقافي بين الغرب والشّرق لدرجة أنّ اللاّوعي الأوروبي لم يتحرّر في يوم من الأيّام، من هذا التّحدّي الحضاري الذي فرضه العرب على أوروبا في العصر الوسيط"**[4]، وقبل المواجهة كان من الطّبيعي أن تكون هناك **"حملة فكريّة تحريضيّة ضدّ الإسلام وأن يكون لهذا الدّين المناوئون الذين يشوّهون مبادئه ويحملون عليه كي تسهل مهمّة الغزو الأوروبي للشّرق"**[5] وقد تجلّت هذه الحملة الفكريّة في إلحاق التشويه بالقرآن الكريم، بالإضافة إلى العداء الواسع للنّبيّ "صلّى الله عليه وسلّم".

---

(1): ينظر: أرسطو طاليس، السياسة، ت أحمد لطفي السيد، الهيئة المصرية، مصر، د ط، 1979، ص103،94، نقلا عن عبد الله إبراهيم، الثّقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق و المفاهيم و رهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط 1، 1999، ص 172.
(2): كافين رايلي، الغرب والعالم، ت عبد الوهاب المسيري وهدى حجازي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1986، ص 101 .
(3): برتراندرسل، حكمة الغرب، ت فؤاد زكريا،ج 1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1983، ص23،22.
(4): نور الدّين أفاية، المتخيّل والتّواصل(مفارقات العرب والغرب)، المنتخب العربي، لبنان، دط، 1993، ص99،96.
(5): سالم المعّوش، صورة الغرب في الرّواية العربية، الرّحاب الحديثة، لبنان، ط1، 1998، ص74.

فهذه الصّورة في عمومها لا تخرج عن دائرة العداء الذي تغذّت به المخيّلة الأوروبيّة، والذي ساهم في تأصيل رؤية غربيّة عدائيّة للإسلام والمسلمين، ولا تزال هذه الرّؤية قائمة إلى الوقت الحاضر بالرّغم ممّا اتّسمت به العلاقة بين الشّرق والغرب من إيجابيّة، ذلك أنّ الغربيين أنفسهم "**اقتبسوا من الحضارة العربيّة الإسلاميّة فتعلّموا منها وأفادوا ممّا كان يساعدهم في بناء حضارتهم التي ابتدأت نهضتها منذ قريب من أربعة قرون، فأخذوا مثلا بالأرقام العربيّة...وكاستفادتهم من كتب الطّبّ العربيّ وخصوصا كتب ابن رشد وابن سينا، وهلمّ جرّا**"[1].

وكلّ هذه المبادلات العلميّة غابت عن الذّاكرة الأوروبيّة ولم تبقى إلاّ "**صورا سلبيّة ونظرات قدحية للعربي والمسلم، في حين أنّه إبّان هذا الاحتكاك لم يكن الموت أو التّدمير هو الذي ميّز الصّراع بين ضفتي المتوسّط بل كان العلم الغربي الذي أعطى وهجا حضاريّا للثقافة العربيّة الإسلاميّة في ذلك الوقت ومصدرا أساسيّا للنّخب الأوروبيّة، منه استمدّوا مقوّمات سلطتهم العلميّة اللاّحقة**"[2]، وما هذا إلاّ محاولة منهم لطمس الجوانب المشرقة في التّراث الإسلامي.

وقد استمرّت الصّورة نفسها التي رسمها الآخر/الغربي المسيحي للأنا/الشّرقي الإسلامي، والتي تجعل منه شخصا دمويّا، عنيفا، منحرفا بل وكافرا...الخ، إلى حين مجيء عصر النّهضة الأوروبيّة التي كانت بمثابة صحوة في الفكر الغربي، وبدأت الدّراسات تتّجه إلى الشّرق، ومع ذلك فإن تشكيل الصّورة كان "**يعتمد على ما ترسّب في الذاكرة الجمعيّة الغربيّة من مقولات وعلى ما صنعه الخيال الشعبي من تصوّرات شكّلت الفضاء لمجمل الأفكار الغربيّة..فالشرق عند بعضهم موطن الحكمة..وبلاد شهرزاد.. شهريار..وسندباد، وشعبه مجموعة من الشعراء..والحكماء..والفلاسفة..وعند آخرين بلاد التّخلّف...والجمود...والسّكون...وشعبه مجموعة من المتعصّبين، المحبّين للعنف، الكسالى**"[3].

(1): عبد الملك مرتاض، الإسلام والقضايا المعاصرة، دار هومة، الجزائر، دط، 2003، ص96 .
(2): نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل، ص101،100.
(3): محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، ص10.

إنّه منطق الرّؤية الحضارية الغربيّة المشوهة، الذي يكشف مظهرا من مظاهر العقل الغربي في إعادة صياغة الآخر، القائم على فلسفة التّمركز حول الذّات والتي تعطي الحقّ في إلغاء كل ما هو ضدّي للغرب.

لقد استعادت الذّاكرة الغربيّة ـ في نظرتها إلى الآخر ـ ما قاله العقل الإغريقي، لتنشئ صورة رسّخت عبر جهد علمي ومنهجي كبير تمثّل في الاستشراق[*] على أنّ الهدف من وراء هذه الدّراسات هو السّعي إلى معرفة الأنا من خلال وعي الآخر فيكون الكشف عن مميزاتها الخاصة، لذلك فالغربيّ **"عندما يدرس الآخر، فهو يعيد إنتاج نفسه، عبر إخضاع الآخر لمنهجيّات العلوم الإنسانيّة التي تعتبر المحصّلة التّركيبيّة العليا والأخيرة لتلك الميتافيزيقيا الإنسانويّة ذاتها التي تقود المشروع الثّقافي الغربيّ"**[1]، فالغرب في هذه الفترة بدأ كحضارة تؤسّس ذاتها بالخروج عليها والاعتراف بالاختلاف، ذلك أنّ **"الفضول المعرفي الأوروبّي في هذه الفترة والرّغبة في الاطّلاع على اختلافات الآخرين أصبح انشغالا للدّولة واهتماما جديّا، لأن اختلاف الآخر عنصر يعضد ويحمي الهويّة سياسيّا واجتماعيّا وثقافيّا من جهة ويفرض على هذه الهويّة أن تنظر جيّدا إلى ذاتها من جهة ثانيّة"**[2].

ولو عدنا إلى طبيعة المحدّدات التي تشكّل الهويّة الغربيّة نجدها **"تقوم في تفوّقها على غيرها منذ العصر الإغريقي إلى اليوم على التّمييز في مكوّنين: تفوّق الشّعب (العرق) وتفوّق الثّقافة (الحضارة) وباندماج هذين المكوّنين بفعل التّاريخ بدأ الوعي الغربي يكشف عن نفسه ليتقدّم إلى الآخر متمركزا حول ذاته عرقيّا وثقافيّا"**[3].

فلم يأت المستشرقون إذن إلاّ ليلبّوا **"رغبة دفينة تراكمت عبر التّاريخ لإظهار صورة محدّدة للشّرق تطابق ما تشكّل من صور له في المخيال الغربي"**[4] والتي تؤكّد صورة التفوّق الغربي مقابل صورة التخلّف الشّرقي على أنّ المستشرقين لم يستطيعوا

(*): مباحث قام بها الغربيّون لمعرفة الشّرق من جميع جوانبه "وانطلاقا من أصل الكلمة استشرق يعني طلب الشّرق أو بحث عن الشّرق أو بحث في الشّرق إلى غير هذه الافتراضات المبنيّة على معنى استفعل". ينظر: ناديا أنجليسكو، الاستشراق والحوار الثقافي، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1999، ص18 .
(1): ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ت مطاع الصفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، لبنان، دط ،1990، ص07.
(2): نور الدّين أفاية، المتخيّل و التواصل، ص 105.
(3) : عبد الله إبراهيم، الثّقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 186.
(4): المرجع نفسه، ص182.

التخلّص من الصّور التي أوجدتها العصور الوسطى عن الإسلام، و"**هكذا ذهبوا إلى أنّ الحضارة الغربية لا تدين بفضل في تكوّنها و ماهيّتها إلاّ لليونان والرّومان، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنّ الحضارات الأخرى مدينة لها بكلّ ما هو أصيل وجوهري**"[1] بما فيها الحضارة الإسلاميّة العربيّة.

وهكذا نجد أنّ الاستشراق في عمومه قد ألحق أكبر الضّرر بالشّرق العربي المسلم، ذلك أنّه لم يعد مجرّد وسيلة ترى فيها الأنا(الغرب) نفسها من خلال الآخر(الشّرق)، بقدر ما أصبح يمثّل مرجعيّة يرى فيها المستشرق نفسه، وهذا للتّأثير الكبير الذي خلّفته الصّورة على الطّرفين، بالرّغم من أنّ الاستشراق أصبح يمثّل "**تركة للماضي القريب أكثر من كونه مشروعا حيّا، يأخذ على عاتقه هذه التّركة ويطوّرها**"[2].

ويبقى القول: "**إنّ التّقابل الوارد في الاستشراق بين أوروبا والإسلام، بين الغرب والعالم الإسلامي، وأحيانا بين المسيحيّة والإسلام أو بين التقدّم والتّخلّف، ليس تقابلا عفويا، بل هو تقابل مقصود يكشف عن التّمايز بين الأنا والآخر إلى حدّ التّنافر والتّناقض والتّضاد**"[3].

وبالتالي ظهرت الأنا في الثّقافة الإغريقيّة بصورة عجز تجعل منها كائنا لا يرتقي إلى مستوى الإنسانيّة لترسّخ صورة الكفر، العنف، العداء...أثناء الحروب الصّليبيّة التي زادت من الهوّة بين الأنا والآخر، وسرعان ما أصبح الشّرق أرض الأحلام والغرائب، وبظهور الاستشراق كانت صورة التخلّف والبدائيّة قد طبعت وعي الآخر بالأنا ووعي الأنا بذاتها.

2. صورة الآخر لدى الأنا:

أوّل ما نسجلّه حول هذه الصّورة هو الاختلاف في المنطلق فـ "**إذا كان الغرب قد أنشأ مفهوم الشّرق بعيدا عن معطيات الواقع والتّاريخ كما ذكر ذلك إدوارد سعيد فإنّ الشّرق في إنشائه لمفهوم الغرب كان أقلّ ابتعادا عن إحداثيات الواقع وأقلّ ابتعادا عن وقائع التّاريخ وأكثر موضوعيّة من شطحات بعض الرّحالة الأوربيين**"[4]، و الدّليل على ذلك أنّه

(1): المرجع نفسه، ص 184.
(2): بنسالم حميش، في معرفة الآخر، دار الحوار، سوريا، ط2، 2003، ص107.
(3): المرجع نفسه، ص105.
(4):محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، ص 13.

"إذا كان الغرب قد رأى في الشّرق ما أراد أن يراه، شرق ألف ليلة وليلة، بصخب الأسواق والتصرّفات الصّبيانيّة السّاذجة والألوان الزّاهيّة الفاتنة، فإنّه من جهة حاول أن يقدّم نفسه: قوّة، حضارة، حداثة...والآخرون رأوا فيه ما أراد هو أن يروه فيه"[1]، وقد تباينت الأحكام على الآخر انطلاقا من الصّور التي رسمت له.

لقد ظهر الغرب بصورة الحداثة والتمدّن فهو مصدر الحقيقة والآخر تبع له، ومن ثمّ وجب اللّحاق بالحضارة الغربيّة، لأنّ كل ثقافات العالم ما هي إلاّ نتاج موسّع لثقافة الغرب فكانت الدّعوة إلى تبنّي كل ما تنتجه هذه الحضارة والدّخول في العصر **"وكل ثقافة لا تلحق بالعصر تنزوي في أقبيّة التّاريخ، هناك ثقافة عالميّة واحدة، ثقافة العلم والتّكنولوجيا، ثقافة المدينة والعمران"**[2].

لكنّ الذي حدث هو أنّ هذا الانفتاح غير المضبوط قد تحوّل إلى عمليّة استلاب وتقليد أعمى ذلك أنّ هؤلاء بدعوتهم إلى تبنّي الثّقافة الغربيّة لأنّها ثقافة إنسانيّة، تناسوا أنّ **"الثّقافة بطبيعتها خاصّة تعبّر عن شعب ووطن وتاريخ، والثّقافة العالميّة وهم من صنع أجهزة الإعلام أو من واقع السّيطرة عليها، هي ثقافة المركز وليست ثقافة المحيط، الثّقافة الأوربيّة وليست ثقافة الشّعوب في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاّتينيّة، ومن ثمّ تنزوي الخصوصيات لصالح ثقافة واحدة، هي الثّقافة الغربيّة، ثقافة المركز، وتنشأ ظواهر التّغريب في ثقافات المحيط"**[3]، فالحضارة الغربيّة في أصلها تتنافى وثقافتنا العربيّة الإسلاميّة لذلك وجد من **"يحذّرنا من أسس الحضارة الغربيّة وأصولها المنحرفة، ويدعونا أن نقصر اقتباسنا منها على أحوج الحاجات وفي أضيق الحدود العمليّة والتقنيّة، دون النظريّة والقيميّة الأخلاقيّة"**[4].

ومع تصاعد الخطاب الاستعماري الأوروبي الذي كشف عن نواياه الحقيقيّة في الاستبداد والاستيلاء على الأرض العربيّة، وبعد التّغلب عليه من طرف الأنا تغيّرت صورته بالنّسبة إليها التي أدركت أنّ **"أوروبا ليست الأقوى بالفطرة وإنّما ذلك وهم ترسّخ في**

---

(1): المرجع نفسه، ص 13.
(2): بنسالم حميش، في معرفة الآخر، ص08.
(3): حسن حنفي، هموم الفكر والوطن،(الفكر العربي المعاصر)، ج2، دار قباء، مصر، دط، 1998 ، ص475.
(4): حسن حنفي، نفسه، ص459.

نفوس المسلمين عن طريق فرض أوروبا نفسها على أنّها مركز الكون وأنّها المرجعيّة الأساسيّة لتحديد أهميّة كلّ شيء وقيمته وإحالة العرب والمسلمين إلى الهامش لا يكتسب قيمة في ذاته إلاّ إذا انخرط في سياق محاكاة الآخر الغربي والسّير على خطاه"(1).

إذا كنّا قد رأينا ـ في العنصر السّابق ـ أنّ الاستشراق لم يعد مشروعا حيّا، كما أنّ "**إمكانيّة ظهور استشراق جديد تظلّ محدودة للغاية، لأنّ الباحث الأوروبي تراكم عنده تاريخه الخاص وعنصريّته الدّفينة، وعصره الامبريالي وتفوّقه العلمي** "(2)، فإنّ الذي بدأ هو ذلك التّبادل في الأدوار بين الأنا والآخر تجلّى في علم يقف دون تحقيق أهداف الاستشراق اقترحه حسن حنفي و هو ما يسمّى بـ (الاستغراب)(*1) في كتابه (مقدّمة في علم الاستغراب) (*2) والذي يهدف بالدّرجة الأولى إلى دراسة الآخر.

وتتّضح الصّورة التي أضحى عليها هذا الآخر بتّمييز حسن حنفي بين حضارة الأنا الإسلاميّة وحضارة الآخر الغربيّة، والخلاف بينهما هو خلاف بين طبيعتين، فحضارة الغرب- كما يقول- "**حضارة ذات طبيعة طرديّة أي نشأت بالطّرد المستمر من المركز ورفضا له، وكتطوّر صرف، وهو تطوّر صرف دون بناء، ولا توجد ماهيّة مسبقة له كما هو الحال في الوعي الإسلامي**"(3)، وهو إذ يميّز بين الحضارتين العربيّة الإسلاميّة والغربيّة يحاول أن ينفي الفكرة القائلة بأنّ "**الثقافة الغربيّة ثقافة عالميّة وأنّها الحضارة الممثّلة**

(1): الزهرة بلحاج، الغرب في فكر هشام شرابي،الفارابي، لبنان، دط، 1998، ص48.
(2): بنسالم حميش، في معرفة الآخر، ص108.
(*1): لكن لا يعني ذلك أنّ علم الاستغراب حديث النّشأة، فقد أشار د.حسن حنفي بنفسه أنّ " لهذا العلم جذورا ممتدّة منذ نشأة(الأنا) الحضاري في التّراث الإسلامي عبر أربعة عشر قرنا أو يزيد إذ تمتدّ الجذور إلى النّموذج القديم في علاقة الحضارة الإسلاميّة بالحضارة اليونانيّة التي تحوّلت إلى موضوع دراسة...وبدأت إرهاصات علم الاستغراب في جيلنا...ولكن الغالب على هذه الإرهاصات أنّها تعبير عن نوايا نعلنها جميعا دون أن تتحوّل إلى علم دقيق...ولكن خروج هذه المقدّمة يدلّ على أنّ الإرهاصات الأولى قد تمّ تحويلها إلى علم دقيق أو كاد..." ، ينظر: حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، المطبعة الفنيّة، مصر، ط1، 1990، ص62.
(*2): "الاستغراب هو الوجه الآخر والمقابل بل والنّقيض من الاستشراق، فإذا كان الاستشراق هو رؤية الأنا(الشّرق) من خلال الآخر(الغرب) يهدف علم الاستغراب إلى فكّ العقدة التّاريخيّة المزدوجة بين الأنا والآخر... وإذا كان الاستشراق هو دراسة الحضارة الإسلامية من باحثين ينتمون إلى حضارة أخرى، ولهم بناء شعوري مخالف لبناء الحضارة التي يدرسونها، فإنّ الاستغراب هو العلم المضادّ له...في الاستغراب انقلبت الموازين وتبدّلت الأدوار، فأصبح الأنا الأوروبي الدّارس بالأمس، هو الموضوع المدروس اليوم، كما أصبح الآخر اللاأوروبي المدروس بالأمس هو(الأنا) الدّارس اليوم" . ينظر: نفسه، ص29.
(3): أحمد عبد الحليم عطيّة، جدل الأنا والآخر (قراءات نقديّة في فكر حسن حنفي)، دار عبد ربّه، مصر، ط1، 1997، ص166.

للحضارات البشريّة جميعا"[1]، فهي ليست إلاّ **"فكرا بيئيا محضا نشأ في ظروف معيّنة من تاريخ الغرب، وهو نفسه صدى لهذه الظّروف"**[2]، ولعلّ هذه الفكرة هي المهمّة الأساسيّة التي ينصرف إليها الاستغراب فهدفه بالدّرجة الأولى هو أن يغيّر صورة الآخر عندما **"يقوّض أسطورة كون الغرب ممثّلا للإنسانيّة جمعاء، وأنّ أوروبا مركز الثّقل فيه، وأنّ تاريخ العالم هو تاريخ الغرب، وتاريخ الإنسانيّة هو تاريخ الغرب، وتاريخ الفلسفة هو تاريخ الفلسفة الغربيّة"**[3]، والتحرّر من هيمنة الحضارة الغربيّة هو السّبيل الوحيد لتحقيق الإبداع الذّاتي والنّهضة الشّاملة **"فطالما أنّ الغرب قابع في قلب كلّ منّا كمصدر للمعرفة وكإطار مرجعيّ يحال إليه كلّ شيء للفهم والتّقييم سنظلّ قاصرين، وفي حاجة إلى أوصياء"**[4] ولعله الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه الآخر.

وهكذا، **"فمهما تكن زاوية نظرنا، لا بدّ أن يظلّ وعينا باقتصاد الصّورة الاختزالي وبطابعها النّسبي وعيا يقظا، وذلك كما يبقى طلبنا للحقيقة متحليّا بسمتي التجدّد والانفتاح"**[5]، ومن ثمّ يغدو الآخر أزمتنا الذّاتيّة، فالأولى رؤية الأنا في مرآة نفسها و تصحيح أخطائها وكشف عيوبها لتقويمها، ثم يأتي الوعي بالآخر وتشكيل صور له ومن ثم الحكم عليه انطلاقا منها.

وهو ما تحاول الصفحات القادمة تأكيده من خلال تجليّات صورة الأنا.

---

(1): حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، ص19.
(2): المرجع نفسه، ص37.
(3): عبد الله إبراهيم، الثّقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة، ص187،188.
(4): حسن حنفي، نفسه، ص34.
(5): بنسالم حميش، في معرفة الآخر، ص**07**

الفصل الأول

تجليّات صورة الأنا

أوّلا : صورة الأنا / الإسلام

أ- البحث عن الأنا

ب- اكتشاف الأنا

ت- الإسلام و الآخر

ثانيا: صورة الأنا / الوطن

أ- الماضي

ب- الحاضر

ثالثا: صورة الأنا / الأمة العربية

رابعا: صورة الأنا / الاغتراب

خامسا: صورة الأنا / الرفض، التمرد، الثورة

1. صورة الأنا/الإسلام:

تبدو الأنا في وجهها الإسلامي من أكثر الصّور وضوحا وأوسع مجالا في شعر مصطفى محمّد الغماري بل **"إنّ الفكرة الأساسيّة التي تدور حولها تجارب الشّاعر هي العقيدة الإسلاميّة بكل أبعادها الممتدّة عبر الزّمان والمكان، وبكلّ فتوحاتها في نفس الإنسان وعقله وطموحاته"**[(1)]، لذلك سوف نحاول أن نعرض هذه الصّور من مختلف زواياها ونبدؤها بـ:

أ. البحث عن الأنا:

تقوم هذه الصّورة أساسا على سمة خاصّة وهي سعي الأنا المسلمة الحثيث نحو معرفة ذاتها واكتشاف عالمها المتفرّد الذي يختصّ بها دون الآخر، هذا الأخير الذي يستوجب عليها إقصاءه، بل ومحاربة كلّ ما قد يستغلّه للحيلولة دون بلوغ مبتغاها الذي لن يكون بالأمر الهيّن، ذلك أنّ المعاناة سوف ترسم طريقها، وسوف نلحظ ذلك في مطلع المقطع الشّعري الموالي الذي تفتتحه بصيغة سؤال يعبّر عن حالة من القلق تعيشها الأنا، وهو قلق الانشطار والانقطاع الذي حدث بين الأنا والعقيدة الإسلاميّة نتيجة ارتكاسها إلى العالم المادّي حيث لا يوجد **"هناك سوى عجلة الزّمن..ولكن مع معاد من العقائد مكرور.. ومع تطلّعات إلى الأسفل، حيث الطّين الآسن بعيدا عن سماوات الرّوح وعوالمها"**[(2)]، يقول الغماري:

أمَا رَقّتْ رُمُوزٌ..كَمْ رَعَيْنَاهَا
تَضُمُّ الكَونَ والأضوَاءَ والأحيَاءَ جَفْنَاها
نُسَافِرُ في حنَايَاها
نُفَتِّش عَن مَعَانِي الشّوقِ والإيمَانِ والتَّوحِيدِ والوحدَة
وتَنْبُتُ غُربةٌ فينا مَدًى
يَتَسكَّعُ العَدَم
تُضَاجِعُها على الأبعادِ رُؤيا مُرّةٌ..سَأَم
ومِنّا آهٍ يَا سَمراءُ
مِنّا آهٍ..تَنتقِم..[(3)]

---

(1): شلتاغ عبود شرّاد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، د ط، 2003، ص37.
(2): المرجع نفسه، ص74.
(3): أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982، ص 44.

فهذا الصّراع الذي ولّد المعاناة لدى الأنا هو السّبب في شعورها بإنيتها "**أمّا إدراكها لذاتها في فرديّتها الجوهريّة فإنّه لا يتمّ إلاّ في غمرة الإحساس العميق بعاطفة الألم**"(1)، لذلك فإنّ معرفة هذه الأنا لا تتمّ إلاّ بالعودة إلى الباطن والتّوغّل في الأعماق.

وهو ما حاولت فعلا تحقيقه في داخلها، حيث بدأت بالسّفر بحثا عن هذه الذّات وعن العقيدة الإسلاميّة التي ميّزها فعل الغياب، وقد نجد مفردة السّفر وصواحبها متواترة بكثرة في القاموس اللّغوي لدى الشاعر من قبيل "**السفن، البحار، الفنار، الطفو والرسوب، والضفاف والموج، والجزر، والشواطئ والمخور**"(2)، وهي تدلّ على مدى استغراق الأنا في التفتيش عن روح الإسلام الضائعة فأتت بألفاظ (الشوق، الإيمان، التوحيد، الوحدة) ومن خلالها تريد أن تجد لها انتماء إسلاميا حقيقيا وتقدّم صورة حيّة لها من خلاله.

لكن بعد هذا التطواف و التجوال نجد أنّ الأنا قد دخلت مرحلة الاغتراب والحيرة والضياع، فلم يعد يبدو منها إلاّ شقاؤها، وهنا تتجلى صورة الأنا التشاؤمية المتوجّعة التي تدلّ عليها ألفاظ (غربة، عدم، مرة، سأم، تنتقم..)، وقد شخّصت الأنا الغربة في صورة إنسان يتلبّسه الشرّ ويحاول ممارسة فعل الانتقام ضدّ كل من الأنا و العقيدة الإسلامية (وتنبت غربة فينا..منّا آه يا سمراء منّا آه.. تنتقم..)، وهي من خلال هذه الصّورة المجازيّة تحاول أن تحدّد لنا ملامح الآخر، الذي كان السّبب في وصولها إلى هذه الحالة المأساويّة، هذا الأخير الذي سوف يحارب الشريعة الإسلاميّة مستعملا شتّى أنواع القمع، لكن هل ستستمر الأنا في صورتها هذه أم لا ؟ هذا ما سوف نلاحظه من خلال العنصر الآتي:

ب. اكتشاف الأنا:

بهَواكِ تَنطلِقُ الـرُّؤى
فَأراكِ فـي شَفَتـِي نَشِيـدا
وأذوبُ عَبر وُجُودِكِ الوَردِي
يَــا ذَاتــِي وُجُــودا
شَمسًا تُضِيئِيـنَ المَكَـانَ
وتُشْـرِقينَ عَلـى اغْتِرَابِي

---

(1): عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994، ص59.
(2): أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، ص 145.

قمَرًا تُضِيئِين الزَّمَانَ المُر
فــي سَفَــر الغِيَــاب
آتٍ لأسْــرِقَ يــا حَبِيبَــة
مِنْـكِ شَدْوَ اليَاسَمِيــن
أحْيَــاكِ يــا ذاتِـــي
ومَن يَحيَاكِ يَسخَر بالمَنُون(1)

تسعى الأنا من خلال هذا النموذج الشّعري إلى التعرّف على كوامن ذاتها والعبور إلى عالمها الدّاخلي وقد تحقق لها ذلك عن طريق معانقة المتعالي المتمثل في العقيدة الإسلاميّة، وبكيان مفعم بالمحبّة كان تسامي الأنا نحو المطلق اللا محدود، وهنا تصبح المحبوبة ـ الرّمز الإسقاطي للدّات الإلهيّة ـ طرفا في مثلث المحبّة الذي يتشكّل من المحبّ والمحبوب وما يجمع بينهما من محبّة.

إن هذا الحضور المكثف لضمائر التّأنيث التي توزّعت عبر كامل الخطاب الشّعري تؤكّد عمق الصّلة التي لوحظت بين تجربة الشّعر الصّوفي والشّعر العذري في التعبير عمّا يختلج في النّفس من مشاعر الحبّ والتّغني بها وليس أدل على هذه العلاقة من أنّ **"التركيب الشعري لرمزيّة الغزل الصّوفي،إنّما هو تركيب للحقيقة في منظورها الإلهي، ومنظورها الإنساني بحسبانه مظهرا للإلهي ومنكشفا لعيان التجلي وبنية تنحل فيها الأنثى إلى شفرة يقرأ فيها الشعور لغة من لغات العلوّ مفعمة بالرّموز"**(2).

إلا أنّ هذا الاتفاق في استخدام الآليات لا يلغي الفارق الجوهري بينهما وهو الغاية، **"فإذا كانت غاية العذري تنحصر في الرّغبة الحسيّة التي تكتمل بالاتصال بالمرأة، إلاّ أنّها غاية مختلفة عند الشاعر الصّوفي الذي يأخذ من التأنيث معادلا رمزيا للذات الإلهيّة التي يسعى نحو الفناء فيها، والبقاء بها فإذا كان التأنيث في الشعر العذري يساوي ذات المرأة، فإنّه في الشّعر الصّوفي يساوي الذّات الإلهيّة "**(3)، ولعلّ هذا هو الفارق الجوهري بينهما.

---

(1): مقاطع من ديوان الرّفض، ص 81
(2): عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصّوفية، المكتب المصري، مصر، د ط، 1998، ص 70.
(3): عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ص 57.

إنّ الشّريعة الإسلاميّة بحبّها قد ملكت على الأنا ذاتها حتى وصلت بها إلى حالة من التوحد والحلوليّة، ولعلّها المرتبة التي تؤكد صدق وقوّة العلاقة بينهما حيث **" لا تصحّ المحبّة بين اثنين حتّى يقول أحدهما للآخر يا أنا"**[1]، من هنا جاء تأسيس الذات الشاعرة لرؤيتها تجاه العقيدة الإسلاميّة التي لم تعد تمثل بالنسبة لها أنا أخرى، وإنّما امتزجا في وجود واحد وكيان فردي، ومن ثم شهدنا في النّص أنا واحدة وصوتا واحدا، وصورة واحدة استمدتها الأنا من صورة العقيدة ذاتها بعد تصريحها بهذا التطابق (أذوب، يا ذاتي..).

ولعلّ هذا التوحّد مبعثه الرّغبة في التطلّع إلى المطلق، الذي يتجلّى أيضا من خلال إرادة الأنا في تجاوز الحدود الجغرافيّة والتخلّص من محدوديّة العالم والتحليق في فضائه الرّحب حيث تعانق الشّريعة الإسلاميّة.

إنْ بَاعَدَ الجِنْسُ..ما بَينِي وبَينَكُمْ
لَنَا شَرِيعَتُنا ..جِنْسٌ يُدَانِينَــا
لِيسقُطِ البُعدُ .. في لأهُور مِئذَنتِي
وَفِي الجَزَائِرِ تَكبيرُ المُصلِّينَــا[2]

لذلك فإنّ الشّاعر يردّد أسماء كثيرة لبلدان إسلاميّة **" فيمكن للمتصفّح أن يجد في دواوينه عشرات الأقاليم"**[3].

ولو أردنا أن نفهم هذا التطابق بين الأنا والشّريعة الإسلاميّة فإنّنا نجد أنّ كلاّ من الطّرفين أصبح يمثّل مرآة بالنّسبة للآخر، فالأنا ترى صورتها منعكسة في العقيدة الإسلاميّة بينما تنعكس هذه الأخيرة في كلّ جزء من الأنا، وقد جاء الفعل (أرى) تأكيدا لهذا المعنى، فالرّؤية مرتبطة بالعين التي تحمل في إحدى معانيها دلالة المثلية والتطابق **"فعين الشيء ذاته"** [4].

وممّا يلاحظ أنّ الشّاعر ربط هذا الفعل بكلمة (نشيد) التي تحيلنا إلى حاسّة السّمع، وهو مجاز يستغلّ فيه الحواس **"بحيث نراه يستعمل الشيء المسموع ما أصله للشيء**

(1): العز بن عبد السّلام، خلاصة زبدة التصوّف، الزهراء للإعلام العربي، مصر، ط1، 1995، ص28.
(2): أسرار الغربة، ص 113.
(3): أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، ص147.
(4): لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المكتبة الشرقية، لبنان، د ط، 1956، ص568، (مادة عين).

المسموع أو الملموس والمرئي ويستخدم للشّيء المسموع ما من شأنه يتّخذ للشيء المرئي والملموس والمسموع"[1].

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ، بل إنّ الأنا تنعكس فيها صورة العقيدة الإسلامية، بطريقة تسمح لها بالتجلّي في أكثر من شكل، فهي النّشيد والشّمس والقمر، وهنا يلفتنا هذا الاستغلال الواضح لعناصر الطّبيعة من (شمس، قمر، ياسمين) حيث ارتبطت مظاهرها بالصّورة الشّعريّة **"إذ نجدها تتوحّد مع الطبيعة وكأنّها جزء من كينونة التّصوير النّفسي حتّى يصل إلى ما يسمّى بوحدة الوجود"**[2].

وبعد تحقق فعل الإتّحاد بينهما تكون الأنا قد استكملت وعيها الذّاتي بوصولها إلى الحقيقة الإسلاميّة التي أخرجتها من دائرة اغترابها، وأحالت الظّلام إلى نور والغياب إلى حضور.

لقد اختلفت صورة الأنا كليّة عن سابقتها بعد نشدانها الكمال الذّاتي من خلال حبّها للعقيدة الإسلاميّة بالرّغم ممّا قيل عن هؤلاء الذين تنتمي إليهم **"مهما أحبّوا وأوغلوا في أسرار المعرفة فلن يصلوا إلى كنه الذّات وحقيقتها"**[3].

ج. الإسلام والآخر:

قتَلُوها ألفَ مَرَّةٍ
صَلَبُوهَا ألفَ مَرَّةٍ
أحْرَقوُها ألفَ مَرَّةٍ
زرَعُوا الشَّوكَ عَلى الأعْتَابِ
مَدُّوا ألفَ صَخرَةٍ
وَاسْتَوتْ يَا كِبرَهاَ البَدرِي مُهْرَةٍ
خَطرَتْ في هَامَةِ الشَّمس
وَفي عُمق المَجَرَّةِ[4]

كنّا قد خلصنا في الصّورة السّابقة إلى أنّ الأنا قد فضّلت التوحّد مع كيان أكبر وهو العقيدة الإسلاميّة وقد غذّى ذلك المحبّة التي جمعتهما، إلاّ أنّ هذه الصّورة لا تكتمل إلاّ من خلال الآخر الذي يفعل تجربتها ويجعلها تنمو باستمرار **" فالآخــرون يشكّلون جـزءا**

(1): محمد ناصر، مقدّمة ديوان أسرار الغربة، ص25.
(2): رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، مصر، د ط، 1985، ص 326.
(3): عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص237.
(4): قراءة في آية السّيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983، ص 72.

أساسيا من معرفة الأنا عن نفسها واستمراريّة حضورها في الوجود، إذ أنّ الوعي الذّاتي يقتضي الشّعور بالآخرين"[1].

وقد احتلّ الآخر مكانا بارزا في النّص فحضر بصيغة الجمع من خلال الضّمير (الواو) في (قتلوا،صلبوا،أحرقوا،زرعوا،مدّوا)، وهو إذ يعود على الآخر فإنّه يحيل إلى بعد آخر ينضاف إلى الأنا.

أمّا هذه الأفعال فقد عملت على تصعيد حدّة التّوتّر بين الأنا والآخر فأصبح الآخر هو الفاعل بينما أضحت الأنا هي الخاضعة للفعل، بحيث اختفى فعلها ولم يبق سوى فعل الآخر المتفرّد في النّص، وهذه الأفعال تكشف عن طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر التي يسودها التّباين والاختلاف والذي يصل إلى حدّ الصّراع العنيف بينهما.

وحين تأتي الأنا بأفعال القتل والصّلب والحرق وزرع الشّوك ومدّ الصّخور، فإنّها تستحضر تلك السّلوكيات الشنيعة التي مارسها الآخر في حقّ الشريعة الإسلاميّة عندما حاول القضاء عليها من خلال محاربة أنبياء الله - عليهم السّلام -

ولم يتوقف عند هذا الحدّ بل استمرّ في قمعها على مرّ السنين، ولعلّ رمزية العدد (ألف) الذي تكرّر ثلاث مرّات غدا أداة فنيّة أرادت الأنا من خلالها أن تعبّر عن توالي الضّربات الموجّهة ضدّ الإسلام، وإن كانت هذه الأفعال قد جاءت في صيغ في الماضي إلاّ أنّها تحيل إلى الأزمنة بأبعادها الثلاث الماضي، الحاضر والمستقبل، فقد عانت من الآخر الذي ظلّ يحاربها ولا تزال مرمى للسّهام، كما عانت الأنا في حبّها الجليل لها ولا تزال كذلك.

إنّ اعتراف الأنا بارتباطها وتمسّكها بالعقيدة الإسلاميّة وما انجرّ عنه من أذى جعلها تشعر بحجم الفارق الذي يميّزها عن الآخر، و تدرك أنّ كلّ ما تتعرّض له لا يمكن تجاوزه إلا بالصّمود في وجهه لذا أبدت مقاومة عنيفة فأصبحت في هذا المقطع هي الفاعلة بعدما كانت خاضعة للفعل وتسيّدت الموقف سيادة مطلقة، وهذا ما نلحظه في أسلوب الشّاعر حين زاوج بين المقطعين دون التمكّن من دمجهما، ففي الفكرة الأولى يعرض أفعال الآخر

---

(1): عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ص 181، 182.

بينما ركّز في الفكرة الثانيّة على صورة الأنا فقط، وربّما لأنّ هذه الأخيرة تأتي كنتيجة لسابقتها.

إنّ الفعل(استوت) يمثل أداة فنيّة أعلنت الأنا من خلالها انتصارها على الأخر وتحدّيها له، كما أنّ لفظة (الشّمس) وما تبعثه من ضياء تؤكّد غلبة نور الحقيقة الإلهي الأزلي الذي سيظلّ ساطعا رغم كيد الكائدين بوعد من الله ورسوله ـ صلّى الله عليه وسلم ـ ولعلّ الصّورة الموالية تؤكّد هذا الانتصار من خلال بعد الوطن.

2. صورة الأنا/الوطن:

إذا اقتربنا من جوهر الرّؤية الشّعرية لدى الغماري فإنّنا نجدها تؤكّد صورة انتمائيّة الأنا للوطن في أبعادها التّاريخية والحضاريّة وحتى الجغرافيّة، والمنطلق في ذلك هو حبّ الوطن والتعلّق به، وما ينتج عن هذا الشّعور هو الوطنيّة التي تبدأ بالتشكّل حين **"يشعر بتعلّق عاطفي، وارتباط قلبي بالمحلّ الذي ولد ونشأ وترعرع فيه، كما يشعر بتعلّق باطني نحو أهل ذلك المحلّ، ونحو جميع الذين عايشهم، وعاشرهم وألفهم في صغره وصباه"**[(1)]، حينئذ تأخذ هذه العاطفة السّامية صورا مختلفة كالارتباط بالأرض، أو وصف الطبيعة، وقد تتجسّد في صورة أمّ أو امرأة أو غيرها ....

اَهْوَاكَ يـا وَطَنِـي وَ أَعْبُـدُ اللَـهَ
وَالوَرْدَ أَعْشَقُـهُ وَ الشَمْسَ أَهْواهـَا
لا اللَّيْلُ يَحْجُبُهَـا لا اللَّـيْلُ يَحْجُبُهـَا
وَلا عَوَادي العِدى تَعْدو... فَأَنْعـاها
أَحْبَبْتُ يـا وَطَنـي فِيكَ الـوُرُودَ المـِلاحَ
تَنْسَابُ فِي خاطِري فَيَستَحِـمُ الصَبَـاحُ
وَتَنْتَشي فِي دَمـي حُلُمَا .. فَيَغْفُو الأَقاحْ [(2)]

بهذه اللّغة الرّومانسية الهامسة يكون البوح بحبّ الأنا للوطن وكلّ ما يمتّ بصلة إليه من مظاهر الطّبيعة موظّفة كلّ مفردات العشق والهوى (أهواك،أعشق،أحببت)، وعبر استقصاء لمتعلّقاتها من (ورود، صباح، شمس...) يكون التعبير عن جمال كلّ عنصر

---

(1): ساطع الحصري، آراء وأحاديث في الوطنية والقومية، مطبعة الاعتماد، لبنان، ط3، د ت، ص07 .
(2): مصطفى محمّد الغماري، أغنيات الورد والنار،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1980، ص196.

مـن عناصـرها المتنوّعـة، ثـم جمـع مـا تنـاثر منهـا فـي بوتقـة موحّـدة ألا وهـي حـبّ الـوطن، فلطالما "**تبدّد كثير من الشّعر من جرّاء التنوع وإغفال الوحدة**"[1].

وهذا الوصف يختلف عن ذلك الذي لاحظه بعض الدّارسين عند الشّعراء الجزائريين بحيث "**لم يكن فن الوصف في مستوى جمال الطّبيعة الجزائريّة سواء من حيث كمّية هذا الشّعر أو من حيث مستواه الفنّي**"[2]، فهذا الوصف لا يكتفي بتعداد المظاهر الطبيعيّة وإنّما يتعـدّاه إلـى التعمّـق فـي فهـم أبعـادهـا وعلاقتهـا بالإنسـان مـصداقـا لقولـه تعالـى:(...**إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ**)[3]، هـذه المـشاهد الطّبيعيّة بما هي جزء من كيان أكبر وهو الوطن تتكاتف فيما بينها وتتّحد بالأنا عبر رابط جامع بينهما وهو المحبّة التي لايحجبها عن الأنا لا ظلام ّليل ولا كيد عدوّ، فالعلاقة بين الأنا والوطن متينة لا يستطيع الآخر أن يفصمها، وهنا تلعب الأداة (لا) دورها في تأكيد عمق الصّلة بينهما حين تتكرّر في كلّ مرّة معبّرة عن تخطّي الأنا كل الحواجز التي تحول دون هوى الوطن.

وإذا كان حبّ الوطن قد تجلّى في مظاهر الطبيعة فإنّ الأنا قد عشقت كل شبر منه :

يَا تِلِمْسَان...ظَامِئٌ فِيكِ حُبّـــي
وَأَسِيرٌ فِي رُوحِي التّحْنَـــانْ
أيّ شَـوْقٌ يَلُوبُ في كَبِدِ الخَرْسَاء
حَتّى تَضيقُ بي الأوْطَـــان
وَ بِحَـارُ الشّوْق القَديمِ إلى حُبك
لا يَنْتَهـــي لَهَـا طُوفَـان[4]

وتقول في موضع آخر :

بَشَــارُ فِي كَبِدِ الهَوى مَزْرُوعَة
وَبِجَايَةُ العَذْرَاءَ ...يَا نَاعُونَـــا[5]

---

(1): مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، مكتبة مصر، مصر، دط، دت، ص252.
(2): عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، 1977،ص 178.
كما أحصى محمد ناصر حوالي ثلاثين قصيدة في وصف الربيع لشعراء مختلفين، فوجدها خالية من أي إحساس، وإنما هي وصف للمشاهد من الخارج، واستعراض لها استعراضا سريعا، لا أقل ولا أكثر. ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، لبنان ، ط2، 2006، ص 464،463.
(3): آل عمران، 190.
(4): مصطفى محمّد الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، 1982، ص23.
(5): المرجع نفسه، ص 127.

تتّضح علاقة الأنا بالوطن من خلال تكرار أسماء لأمكنة متعدّدة (تلمسان، بشّار، بجاية) تحوّلت من مجرّد فضاءات جغرافيّة إلى رموز فكريّة تعيش في فكر وعاطفة الأنا فجاءت محمّلة بدلالات وإيحاءات عملت على بعثها في صورة حيّة "**فالفنان يتجاوز المكان الموجود منطلقا إلى خلق أمكنة تمثل حقائق تسعى إلى ترسيخها من خلال جماليّات الفن**"[(1)] .

فهذه تلمسان ملكت ذات الأنا بحبّها الكبير الذي سيطر عليها وجعلها أسيرة له لذا بثتها الأشواق الشّجية التي لا تنتهي، ولعلّ ذلك يعود لما تحمله هذه المدينة من معان تتعدّى حقيقة كونها مكانا جغرافيا فحسب، أمّا مدينة بشار فترمز إلى مكان تاريخي حافل بالدّلالات وهو الصّحراء موطن التّجربة الحضارية الأولى وبلد السّحر والجمال، أمّا بجاية فحبّها متجذّر أعماق الأنا لا يزعزعه آخر.

ولعلّ حديث الشّاعر عن هذه المدن جعله ينتمي إلى أولئك الشّعراء الذين" **يتجاوزون هواجس الأنا وتداعياتها الخاصّة إلى هموم النّحن وتطلّعاتها الأصيلة ومن ثمّ لم ينشغلوا بتخليد مدن خاصّة عشقوها وعرفوها في حياتهم وإنّما انصرفوا أساسا إلى التّغني بمدن عامّة ذات ارث حضاري وطني وذاكرة تاريخيّة جماعية**"[(2)] .

إذا كانت هذه الأماكن الطبيعيّة قد تواصلت مع الأنا باعتبارها جزءا من هذا الوطن تحمل إرثا حضاريا وتعبّر عن خصوصيته، وبالتالي هويّة الأنا، فما بالنا إذا كانت هذه الطّبيعة هي جبال الأوراس التي يعرفها" **العرب من المحيط إلى الخليج ويحفظها النّساء، الرّجال وحتّى الأطفال وتردّد اسم جبال الأوراس في أنحاء العالم يذكرها الأخ والصّديق ويتحدّث عنها العدوّ و البعيد والقريب**"[(3)]، وكل هذا الحبّ العارم للأوراس لم ينشأ من العدم، فإلى جانب كونه يمثل جزءا من هويّة وانتماء الأنا هو مركز الثورة ومكان انطلاقها:

اِقْرَأْ كِتَابَ النَّار مِنْ أَوْرَاسِـــنا
شِمَمٌ يُضِئُ جَبِينَهُ..وَوَقَـــار
وَاسْأَلْ عَنِ الصَالِينَ عَذّبَ عَذَابه

---

(1): مصطفى الضّبع، استراتيجيّة المكان، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، ط1، 1988، ص68.
(2): إبراهيم رمّاني، المدينة في الشعر العربي الحديث ـالجزائر أنموذجاـ (1925،1962)، دار هومة،الجزائر، 2001، ص193.
(3): عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشّركة الوطنيّة للنشّر والتوزيع، الجزائر، دط، 1982، ص10 .

نُبِئُكَ مَا الثوْرَاتُ ؟مَا الثُّـــوَار؟
كَانُوا الجِهَادَ...
فَيَا أَصَالَة سَجِّلي ...
وَتَمَرّغِي فِي الزّيْفِ..يَا أَوْزَار ..[1]

ارتـبط اسـم الأوراس بـالثّورة والثّـوار والجهـاد والمجاهـدين، يؤكـد ذلـك ألفـاظ (النّار،الضّالين، عذاب، الثورات، الثوار، الجهاد)، وبذلك فقد نظرت الأنا إلى الطّبيعة نظرة تاريخيّة – وطنيّة، والأوراس ليس مكانا جامدا أو حجارة متراصّة، بل إنّ الأنا استطاعت أن تخرجه من دائرته الجغرافيّة لتؤنسنه فتخلع عليه صفات حيّة (جبين، وقار،ينبئ) مستعملة تقنية التشخيص وهو"**تصوّر أنّ الحيوان أو الظّواهر الطّبيعيّة شخصا، يشارك الإنسان مشكلاته ويحسّ به ويتحرّك معه فيطرح الشّاعر عليه الصّفات الإنسانيّة من كلام وفرح وحزن ورضى وغضب ....الخ**"[2].

كما تؤكّد انتماءه إلى الأنا عبر نون الجماعة في(أوراسنا)، هذه المعطيات الشّعرية التي تعتمد على ما تركّز في وجدان الأنا وما اختزنته من عواطف تجاه جبل ارتقى من كونه عنصرا من عناصر الطّبيعة إلى كيان روحي ينبض بالحياة يخرج عن إطاره الهندسي ليحمل هويّة حضاريّة جماعيّة، "**فالوطن هو الصّورة الذّهنيّة المستشقّة من الواقع الموضوعي من جهة والمصطبغة بالصّبغة الذّاتية للمرء من جهة أخرى**"[3].

وتتكاثف الصّور التشكيلية لتؤكّد أصالة هذا المكان ومواجهته لإدّعاءات الآخر ووقوفه أمام كل ما يهدّد ثوابته والتي تمثل بدورها ثوابت الأنا من خلال الدّعوة إلى قهر كلّ أنواع الظّلم والطّغيان ويرتبط بتشكيل الصّور- إلى جانب ما ذكرناه - استخدام لفظة الأوراس التي تحوّلت إلى رمز، وهذا النّوع من الرّموز "**يتبلور في كلمة واحدة وينقسم إلى نوعين: نوع يرتبط بعناصر الطّبيعة كالمطر والبحر والنّجم والنّاي والرّيح ..ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشّعوري الخاصّ كدنشواي وجيكور وبويب والبصارة وبور سعيد، وأوراس، وما أشبه ...**"[4]، فالأوراس - بما يبعثه من تداعيات نفسيّة وثوريّة

---

(1): مصطفى محمّد الغماري،عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982، ص20
(2): منير سلطان، الصّورة الفنية في شعر المتنبي(المجاز)، منشأة المعارف، مصر، ط3، 2002، ص 288.
(3): يوسف ميخائيل أسعد، الانتماء وتكامل الشخصية، دار قباء، مصر، دط، دت، ص 75.
(4): ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، لبنان، ط3، 1981، ص218.

ووطنيّة وحتّى حضاريّة في الأنا الجمعيّة ـ إلى رمز شعري يعبّر به عن حبّ الوطن والثورة والجهاد والأمل في تحقيق الرّؤيا والأحلام من خلال رفض الأوراس وغضبه وثورته حين **"التقى الإنسان والطّبيعة في موقف واحد، فأصبحت الإرادة واحدة تقاوم الظّلم والطّغيان والعبوديّـــة وفي الوقت نفسه تزرع الأمل والحق والخير والثورة ، وتعيد للطبيعة جمالها الحقيقي وللإنسان طبيعته وإنسانيته"**(1) .

وبالتّداعي أيضا يكون الحديث عن أرض الجهاد والاستشهاد، الأرض التي سقيت بدماء أبنائها فحقّ للقلوب أنّ تنشغل بها وللنّفوس أن تهيم بها.

فِي كُلِّ قِصَّةِ حُبٍّ غُصَّةٌ رَكضَتْ
بَاسمِ الجِياعِ..وَغَاصَتْ فِي مَدَى البَصَرِ
بِحُبِّكِ البكرِ مَا تَاجَرتُ يَا وَطَنِي
وَفِيكَ مَن تَاجَرُوا بِالعَينِ وَالأثَرِ(2)

ومهما كان مقدار الحبّ الذي تكنّه الأنا للوطن إلاّ أن الآخر يحول دون هذه العلاقة فينغّصها ويحاول إحداث الشرخ فيها (في كل قصة حبّ غصّة..)، إلاّ أنّ الأنا تؤكد مرّة أخرى إخلاصها للوطن في مقابل خيانة الآخر له .

وفي محاولة لفهم طبيعة هذا الشّعور بالمحبّة تجاه الوطن، تخلص الأنا إلى حقيقة العلاقة الإيمانيّة بين ما يمثل وجدان الأنا الجمعي وما هو تاريخي، إذ حبّ الوطن لا يمرّ إلاّ عبر سنن الإسلام:

الحُبُّ يَا وَطَنِي بُعدٌ هُو الإسـلاَمُ
مُجاهِدُونَ بِـهِ لِتُورِقَ الأيّــامُ
نَحيَا فَوَاصِلَـهُ وَلْتَسقُطِ الأصنَامُ(3)

وتبرز الأنا الجمعيّة أو النّحن من خلال (الواو والنون في مجاهدون، ونون الجماعة في نحيا) لتؤكّد إيمانها العميق برسالة الإسلام التي تستوجب عليها احتضانها ومحاربة الآخر الذي انحرف عن التصوّر الإسلامي من خلال فعل الأمر (ولتسقط) المرتبط بكلمة (الأصنام) التي تعبّر عن اختلاف في الرّؤية العقائدية بين الأنا والآخر.

وتأخذ علاقة الأنا بالوطن أشكالا متعدّدة، لتتجلى في صورة الأمّ :

---

(1): عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص9، 10.
(2): أغنيات الورد والنار، ص193.
(3): المرجع نفسه، ص197.

لي مِن هُتَافِكِ يـا أمّـاه ُ... قافِيَتِـي
وَفِي ضِلَالُكِ ... كَمْ تخضـرّ أَلْحَانِـي
حَرْبٌ عَلَى السِّلْمِ..نَاعِي الضَوْءَ يَا وَطَنِي
نَاعِيكَ فَاصلَبُ عَلَى أَسْوَارَ إيمَانِـي[1]

يرتبط الحديث عن الوطن هنا بلفظ الأمّ، الذي لا يحيلنا إلى عالم من الحنوّ والدفء والاحتواء فحسب بل يدل على الشعور بالانتماء إلى الوطن كما ينتمي الأبناء إلى الأم.

لقد توارد لفظ الأمّ في العديد من المواضع ، كما نلمس من خلال هذه الأسطر الشعرية نبرة الفرح والتفاؤل التي تغمر الأنا في ظل عيشها في كنف الأم التي تأتي كرمز معادل للوطن، مع شعورها بالحب والانتماء له "**فنحن ننتمي إلى أوطاننا لأن وجداننا قد تبلور حول المفهوم المتعلق به فأحببناه أو صرنا منتمين له...**"[2]

وقد يرد الوطن في صورة أخرى وهي المرأة المحبوبة:

أقسَمتُ يَا حَبِيبَتِـي   بِأَنّكِ الحَيَــاه
وَأَنتِ لِـي إنْ جَنَـتْ   الوَحْشَةُ بِي صَلاه
وَأَنتِ إن غَنّى الحَنِينُ   كَرمَهُ..صِبـاه[3]

لقد حاولت الأنا أن تجعل من الوطن كيانا موضوعيا تحاوره فأتت به في صورة امرأة محبوبة بثتها كل مشاعر العشق والهوى، فصرّحت بذلك قائلة (يا حبيبتي)، وما مجيء فعل القسم (أقسمت) في مطلع المقطع الشعري إلا رغبة منها في تأكيد حبّها لهذه المرأة التي أعطتها صفة الحياة، وبالتأكيد ليست هي الحياة الفانية بل هي رمز الحياة الخالدة.

ويستمرّ حديث الشاعر مع محبوبته التي يخاطبها بالضمير أنت ويضفي عليها عدّة صفات كشفت عن حضورها كمرآة تتجلّى فيه ذاته، فهي (صلاة، كرم، صبا، ربيع)، وهي صفات تجمع بين الجلال والعذوبة والحياة، ويأتي التصريح في الأخير بعد التلميح، بهويّة هذه المحبوبة التي خيّل إلينا في لحظة أنّها امرأة حقيقية، إلا أنّ القلب في الحقيقة لم يكن يهوى سوى امرأة اسمها "الجزائر".

وسوف نحاول رصد صورة الأنا/الوطن من خلال فترتين زمنيتين: الماضي والحاضر.

---

(1): أسرار الغربة، ص 57.
(2): يوسف ميخائيل أسعد، الانتماء وتكامل الشخصية الشخصية، دار قباء، مصر، دط، دت، ص 07 .
(3): أسرار الغربة، ص140، 142

أ. **الماضي:**

و يرتبط الحديث عن الوطن في الشّعر الجزائري بالثورة:

أ.1. الثورة:

لقد كان للثورة التّحريرية أثر الفاعل في إعطاء صورة جديدة للأنا ،تتّضح من خلال المقاطع الشعرية الآتية:

الحُرّ يُولَدُ مِنْ جَدِيد فِي المَآسِي لا الطـرَب
لا كَانَ مَنْ أَلِفَ الضَيَّاعَ المُرّ وَاحْتَرَافَ الطَلَبْ
الحَقُ يُدْرَكُ بِالحَدِيدِ وَلَيْسَ يُدْرِكُ بِالخُطَـبْ
وَقَضَى الجِهَادُ فَمَدّ أَوْرَاسُ شُمُوسًا مِنْ غَضَبْ
وَامْتَدّ مِنْ أَبْعَادِهِ سَبْـعَا مُضِيئَاتٍ خُضُـب
بِدِمَاءِ مَنْ كَانُوا فَكَانَ الوَعْدُ يَخْتَرِقُ الحُجُبْ(1)

فمن خلال هذا المقطع الشّعري خضعت صورة الأنا لفعل التحوّل، فبعدما كانت تغلب عليها حالة الأسى والضّياع والضّعف والمذلّة ظهرت في صورة مخالفة لسابقتها وهي القوّة والشّجاعة والرّغبة في التغيير، وبعدما كانت خاضعة للفعل من طرف الآخر فإنّها أصبحت هي الفاعلة فيه، وأعلنت تحررّها من قبضته في أوّل كلمة من المقطع الشّعري وهي (الحرّ)، ويتّضح هذا التغيير في جملة (يولد من جديد)، هذا الميلاد الذي جاء من عمق المأساة ومن ذرّات الرّماد.

ومعنى أن يولد الإنسان من جديد هو أن يطوي صفحة الماضي الذي لم يكن يرضى عنه، لأنّه يتّصف بالهزيمة والخضوع من قبل الأنا للآخر، وهو واقع مرفوض بالنّسبة للأنا (لا كان من ألف الضياع المرّ واحترف الطّلب).

وفي سعي الأنا لتجاوز هذا الوضع فإنّها تطرح البديل الذي يظهر في استخدام أسلوب القوّة ضدّ الآخر لإدراك الحق الضّائع ويتجسّد ذلك على أرض الواقع فكان الجهاد وكانت الثورة ممثلة في رمزها "الأوراس" الذي منه سوف تسطع شموس الحريّة و الغضب، **"الشمس تعني الضياء والوضوح والانتشار ومن الشعاع يأتي الدفء، ومن الوضوح يأتي الأمن، ومن الانتشار يتبدّد الظّلام، ومع الدّفء يتجدّد الأمل، ومع**

(1): أغنيات الورد والنار، ص155.

الأمـن تكـون الطّمأنينـة"[1]، يقول الشّاعر:

وَجِلَتْ ثورَةٌ خَضراءٌ..كَالقُرآنِ فِي خُلدِ
وَمِن بَدر.. صَهِيلُ خُيولِنَا العَطشَان.. مِن أحُدِ
ومِن أَلَمِ الـهَوَى تَتَمَّخَّضُ السَّاحَاتُ فِي بَلَدِي
ضَعِينَ .. يَا دُرُوبَ النَّار .. يَا سُمرَ الجِبَالِ .. لَدَي
وَتَجرِي الرِّيحُ .. لَن نَعنُوا .. وَإنْ تَنْهَلَ إعْصَارٌ
وَمَهْمَا الْتَفَّ رُعْبُ اللَّيْلِ قُضْبَاناً وَأَسْوَاراً
سَنُمْطِرُ فِي مَدَاه الأَحْمَرَيْنِ الوَرْدَ وَالنَّارَ[2]

فالثورة لن تكون فاعلة إلاّ إذا قامت على أساس مادّي دون روحي، لذلك فالإيمان مـن شروط نجاحها لأنّ "**الثورة ليست كإحدى الحروب تدور رحاها مع العدد والعتاد، بل إنّها تعتمد على الرّوح و العقيدة** "[3].

والثورة الجزائريّة ليست كبقيّة الثورات، إنّها ثورة شعب بأكمله(أنا جمعيّة) وعى حركة التاريخ واقتنع بهذا الخيار ومن ثمّ آمن بها كوسيلة لإثبات ذاته واسترجاع شخصيته التي طمس معالمها الآخر.

وما كانت هذه الثورة لتحقق أهدافها دون ارتباطها بالعقيدة الإسلاميّة ، تؤكّد لنا ذلك هذه العبارات المتتالية التي وردت في شكل تشبيهات(الثورة الجزائريّة –بدر –أحد) يجمع بينها المبدأ الواحد وهو روح الجهاد بالإضافة إلى الهدف المشترك وهو محاربة الآخر المختلف عقيدة وفكرا، فهي تمثل صراع الأنا المشبّعة بالحسّ الإيماني ضدّ الآخر الظالم.

والعقيدة الإسلاميّة كانت بمثابة المحفّز الأساسي للأنا الذي يدفعها قدما للقضاء على الآخر والوقوف في وجهه مهما اشتدّت المصاعب، ونلاحظ هنا الأوصاف التي ألصقت بالآخر وهي (الرّيح، الإعصار، الرّعب، اللّيل...) فكلمة الرّيح وظّفت بصفة دقيقة تنمّ عن ثقافة موسّعة للشاعر، فهي تحمل دلالة سلبيّة لما تلحقه من دمار وخراب بالإنسان والطبيعة بخلاف الرياح التي تأتي بالخير والمنفعة.

لكن الأنا تؤكّد تجذّر انتمائها وتصميمها على مواجهة أي ريح تهبّ لتعصف

---

(1): منير سلطان، الصّورة الفنيّة في شعر المتنبي(المجاز)، ص 222.
(2): أغنيات الورد والنار، ص 154.
(3): مالك بن نبي، بين الرشاد والتيه، دار الفكر، سوريا، د ط، 1978، ص 97.

بالأصالة وتزعزع إرادتها في قهر الآخر، وتأكيدا للصّفة السّابقة يأتي لفظ اللّيل المرتبط بكلمة الرّعب ليدلّ على الظلام والعذاب والقهر، ولكن في المقابل نجد إرادة الأنا الكبيرة في التّغلّب على هذه الظلمة وتخطّي المحن لا تتزعزع مع يقينها من النّتيجة في المستقبل القريب، وهنا تبرز الأنا الجمعيّة عبر الفعل سنمطر لتؤكّد من خلال النّقيضين (الورد، النّار) فعلها الايجابي في الآخر وفي التاريخ.

أ.2. الشّهيد:

ولا تكتمل صورة الأنا التي صقلتها الثورة التحريريّة إلا بالحديث عن رمزها المتمثل في الشّهيد:

شُهَدَاؤُنَا بُالأَمْسِ جُرْحٌ مُزْهِرٌ
سَيَظَلُّ مُنْزَرِعًا عَلَى أَيْدِينَــا
سَيَظَلُّ يُسْكِرُ بِالضِيَاءِ مَلَامِحِي
فَأَضُمُّ فِيهِ النَخْلَ وَالزَّيْتُونَــا
أَرْوِيهِ ..تَقْرَؤُنِي القَصَائِدُ ثَوْرَةً
عَرْبَاءً ..هَمًّا رَافِضًا ..وَجَبِينَــا(1)

لقد ساهم الشّهيد في رسم صورة الأنا عن طريق تضحياته التي ستبقى راسخة في الذّاكرة الجمعية، إنه منبع النور الذي تستقي منه زادها فتتحدّد ملامحها به (سيظلّ يسكر بالضّياء ملامحي) وهو جرح رابض في أعماقها لكنه ليس مدميا بل هو جرح مزهر، وزرع مثمر سيؤتي أكله في المستقبل القريب وهذا ما نلاحظه في (سيظلّ) وكانّ رمز الشّهيد هنا يمثل مرجعيّة للأنا لا تنفذ، ممتدّة عبر الزمن، ماض ويتضح من خلال ظرف الزمن (بالأمس) ومستقبل يتجلّى فيه الفعل المضارع (يظلّ) المرتبط بحرف السّين وقد تكرّر هذا الفعل مرّتين تأكيدا لدلالة الاستمرارية والتّواصل.

أمّا الأفعال التّي وردت في الحاضر(أضم، أروي، تقرؤني) فتتجسد من خلالها صورة الأنا عبر ضمير المتكلم المستتر (أنا) وياء المفعوليّة، وهي تؤكد تواجد الشّهيد كرمز في واقع الأنا الحاضر، وفي السّياق نفسه تأتي لفظتا (النخل والزيتون) لتعبر عن الانتماء إلى الأرض التي ضمّت الشّهيد فهو الأرض والوطن والثّورة أيضا، لذلك لجأت الأنا في البيت الموالي إلى إبراز علاقة الشّهيد بالثّورة عن طريق ضمير الهاء المتّصل بالفعل

(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص 127.

(أروي) والّذي يعود على الشّهيد وكلمة الثّورة التي أتت كنتيجة لهذا الفعل ولا تكتفي الأنا بهذه العلاقة بل تربطه ـ أي الشّهيد ـ بصفة الرّفض فهو يمثل صورة الرّفض في أعلى درجاته بحيث يتمرد على أي واقع يفرض عليه الخضوع للآخر.

لذلك فهي تستحضره في مواضع عدّة حتى ينهض بواقعها المتردّي:

قُمْ يَا شَهِيد..فَإِنَّهُـم بَاعُوكَ بِالطَّبَقِ الرَّغِيدِ
صَلَبُوا عَنَاقِيدَ السَّلَامِ وَ أَدْمَنُوا خَمرَ الوُعُودِ
وَ تَصَوَّفُوا وَهُمُ الفُجُور وَ تَاجَرُوا بِاسْمِ الشَّهِيدِ
ذَبَحُوا جِيَادَكَ يَا شَهِيد مِنَ الوَرِيدِ إِلَى الوَرِيد[1]

و هنا يشير الشّاعر بضمير الجمع الغائب (هم) إلى الآخر الذّي حاد عن الطّريق الذّي رسمه الشّهيد و تخلّى عنه كنموذج حي للعلاقة بالوطن، لذلك لجأت الأنا إلى فعل الأمر (قم) حتىّ تستدعيه كقيمة عليا و رمز ما ينبغي له أن يغيب أو يضمحلّ.

ب. الحاضر:

لقد كان من المنتظر أن تستمرّ الصّورة التي رسمت للأنا أثناء الثّورة إلى غاية فترة الاستقلال، لكنّ شيئا من ذلك لم يحدث، فقد أضحت صورة الأنا توصف بالضّعف والخضوع والانهزاميّة...

نَحْنُ مَنْ نَحْنُ؟حِينَ أَبْصِرُ ذَاتِي
أَلْمَحُ العَارَ..مَا لَـهُ شُطْآن
سَـادِرٌ دَهْرُنَا بِشَتَّى الأَمَـانِي
أَمِنَ الشَّوكِ يُقْطَفُ الرَّيْحَـان؟
نَنْتَشِي..خَمْرَةَ الشُّرُودِ حَمِيَـا
نَـا..وَجَمْرُ الضَّيَاعِ وَالوَجْفَان[2]

إنّ بداية وضع ملامح لصورة الأنا تنبئ عن حالة من الضّياع والقلق والتوتّر قد أصابت النّحن، يجسّدها أسلوب الاستفهام الوارد في مطلع المقطع الشّعري (نحن من نحن) ويؤكّدها مضمون النّص.

من هذا التّساؤل عن هوية الأنا الذي ينمّ عن رغبة في معرفة مواصفاتها ووضعيتها، تكون بداية البحث في كنّه الأنا عن طريق الغوص في أعماقها ومحاولة فهم حالتها وعبارة

(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص 88.
(2): المرجع نفسه، ص 19.

(أبصر ذاتي) تكشف عن هذا التأمّل الشّخصي الذي يهدف من ورائه إلى إعطاء صورة صادقة عن الأنا حيث أفضت إلى نتيجة وهي (ألمح العار..ما له شطآن)، وقد ارتبطت هذه الصّورة بفعل الرّؤية (ألمح) الذي يعبّر عن حاسّة البصر، ويدلّ على معايشة فعليّة للواقع، ونتيجة يقينيّة لهذه الصّورة، وهي أن الحياة أصبحت عابثة لا جدوى من بقائــها على هذا النّحو.

ثمّ تسترسل الأنا في تقديم خصائص الصّورة بعد هذا العار الذي لا ينتهي، أين يغيب الفعل وتأخذ مكانه الأحلام والأمنيّات، حينئذ يطلّ علينا مرّة أخرى أسلوب الاستفهام، ليعبّر عن الحالة الانفعاليّة للأنا نتيجة هذا الواقع المرّ، وبالتّمثيل تقيم الحجّة على نفسها وعلى مجتمعها (أمن الشّوك يقطف الرّيحان)، فيستحيل أن تحقّق ما ترغب فيه لمجرّد التّمني، وهنا تقف الأنا الجمعيّة على هامش الواقع دون أن تسهم في تقييمه أو تغييره، وتكتفي بالقول دون الفعل. وتزداد هذه الصّورة سوءا حين حلّ بالأنا الضّياع القاتل واليأس الشّديد، تعبّر عن ذلك ألفاظ مثل (نتشي، خمرة، حميانا، جمر..)، وتدلّ على قمّة السّلبية والخمول والتّقاعس.

وفي محاولة لمعرفة الأسباب التي أدّت إلى هذه الصّورة السّلبيّة للأنا نعرض هذا المقطع:

حِينَ يَغْزُو الظَّلاَمُ أَحْضَانَ أَرْضٍ
فَمُحَــالٌ أَنْ تُبْصِـرُ الأَجْفَــان
حِينَ تَعْنُو الجِبَـاهُ لِلَيْلٍ..أَوْلَـى
أَنْ تَضُمِّي الجُسُـومَ يَا أَكْفَـانْ
تَسْتَحِيلُ الحَيَـاةُ فِي الأَرْضِ لَمّا
تَتَسَاوَى النُّسُـورُ وَالغِرْبَـانْ (1)

لعلّ قراءة سريعة لحاضر الأنا تكشف عن صورة لواقع مأساوي مفجع، عملت على تغذيّته النّفوس الضّعيفة(وهو ما يمثل الآخر بالنسبة لها)، والتي تنقاد وراء أطماعها فلم تعد ترى بعين الحقّ، فهذا الظّلام الحالك الذي عمّ أرجاء الكون أعمى البصائر عن رؤية النّور وهذا المعنى ليس هو المقصود لذاته وإنّما المراد به التّعبير عن انتشار كل ما هو سلبي وهو ما أثّر على صورة الأنا فصيّرها قاتمة السّواد، ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ بــل أنّ كل

(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص 13.

ما تستمدّ منه الأنا كرامتها وعزّتها وافتخارها قد تلاشى بانحناء الجباه للآخر الذي أخذ رمز اللّيل وهنا تفضّل الأنا الموت على حياة الذلّ والمهانة.وأكثر من ذلك فإنّ الموت يصبح مطلبا عزيزا لمّا يتحوّل الاختلاف إلى ائتلاف قسري فيساوي الضدّان(النّسور، الغربان).

ولعلّنا نلاحظ هنا أنّ هذه المقدّمات والنّتائج قد أطلقت في شكل أحكام عامّة لكن الأنا تريد التّعبير بها عمّا هو خاص في واقعها الرّاهن وقد ارتكز هذا الرّصد للواقع على **"أقلّ الأزمنة تناهيا وهو اللّحظة"**[1]، فجاءت الأفعال المضارعة متتابعة (يرنو، يجترّ، يغزو، تعنو، تضمّي، تستحيل، تتساوى)، والغرض من ذلك هو تكثيف الوصف لصورة الأنا في الحاضر.

وأمام هذه القيم المنهارة التي عمل على تغييبها جيل فترة الاستقلال، نجد أيضا أنّ هذا الزّمن قد تحرّر من **"الثّوابت العديدة التي منها اللّغة العربيّة كقيمة وطنيّة فاعلة في بناء الذّات وسلامتها وشدّة تماسكها، وهي اللّغة التي تعرّضت لهزّات عنيفة أفقدتها السّلطة على اللّسان السّائد في الوطن"**[2].

وَ لُغَةٌ تَهَبُ مِن مَـوَاتِ
تُثِيرُهَا مَصَانِع اللّغَـاتِ
لِحَامِلِ أمْشَاجِهَـا وَآتِ
كَي يَغْرُزَ الخِنجَرَ فِي اللّهَاةِ
وَمُدمِنُ أيقُونَةِ الَأمـوَاتِ
كَمَا تجِنُّ البُوم بالرّفَاتِ[3]

وهذا يتجلّى بوضوح من خلال هذه الأسطر الشّعريّة تلك المؤامرة التي حاكها الآخر ضدّ اللّغة العربيّة باعتبارها من أهمّ محدّدات هوية الأنا **"حتى كادت تقضي على سنوات الجمر والدّم والتحدّي من ثورة نوفمبر. فقد بدأ التحدّي الحضاري منذ دخول أوّل قدم همجيّة فرنسيّة بلادنا"**[4].

---

(1): فوزي عيسى، النّص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، دط، 1997، ص470.
(2): عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، الجزائر، دط، 2004، ص 77.
(3): مصطفى محمّد الغماري، براءة، أرجوزة الأحزاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1994، ص48
(4): مصطفى محمّد الغماري، في النقد والتحقيق، دار مدني، الجزائر، د ط، 2003، ص74

وإذا كانت قد حوربت بالأمس وكانت تعامل معاملة اللّغة الأجنبيّة بين أبنائها وفي عقر دارها طوال قرن وثلث قرن، فقد أصبحت اليوم هدفا لخنجر الآخر الذي يسعى للقضاء عليها بعدما ولدت من جديد، وذلك بإيجاد منافس لها متعدّد الأوجه، وإذا كان هذا المنافس متعدّدا فإنّ الآخر أيضا ليس بواحد، فقد يكون غريبا عنها كما قد يكون حاملها أيضا هو الرّاغب في محاربتها، يعصف بالأصالة ويزعزع رسوخ القيم.

وإذا حاولنا أن نبحث أكثر عن السّبب الحقيقي الذي جعل صورة الأنا توصف بالسّوداويّة والسّلبيّة وعدم الفعل، فإننا نجد أنّ أهمّ مرتكز تقوم عليه هويّتها قد غاب وتمزّق ألا وهو العقيدة الإسلاميّة:

يـا وَطَنِي كَمْ ذا يَدورُ الزّمَنُ
وَفِي يَدَيْهِ لِلبِلادِ الفِتَـنُ
يُغَالِبُ السّمْحَاءُ فِيكِ الوَثَـنُ(1)

تتعجّب الأنا في خطابها الموجّه للوطن عن طريق الاستفهام الاستنكاري من الحال التي آل إليها بعد التحوّل الذي لحقه(يدور الزّمن)، فصيّر أرضه مرتعا للفتن من كلّ جانب، بعدما هنئت لحظة من الزّمن. فمن أعظم الفتن التي يصاب بها الوطن أن تسلب منه عقيدته وتعوّض بأخرى، وذلك هدم للقيم التي تؤمن بها الأنا وتغييب لها (السّمحاء)، في مقابل حضور عقيدة الآخر(الوثن)، وهنا يقوم الفعل (يغالب) بترجيح كفّة هذه العقيدة على حساب الدّين الإسلامي.

وبعد تصوير هذا الواقع المؤسف تخلص الأنا إلى حقيقة مفادها أنّه:

حِينَ يَجفُو الِإسْلَامُ أَهْدَابُ الأَرْضِ
فَمُحَـالٌ أَنْ تُمْطِرُ الَأوطَـانِ(2)

ذلك واقع لا يمكن نكرانه، فالإسلام جزء لا يتجزّأ من الأنا التي لا يمكن لها أن تحقق كيانها إلا بوجوده، وبغيابه ينعدم عطاء الوطن.

وهكذا يمكننا تفسير صورة الأنا خلال مرحلتين مختلفتين مرّ بهما الوطن، وبالتّالي نخلص إلى أنّ الشّاعر أراد أن يضعنا أمام صورتين متناقضتين: ماض عريق زاخر

---

(1): مصطفى محمّد الغماري، براءة، أرجوزة الأحزاب ، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1994، ص57.
(2): نقش على ذاكرة الزمن، ص13.

بأسباب الحياة وحاضر عقيم، بائس، ذليل، وهو حين يستلهم الواقع الثّوري ينطلق من معايشة واقعيّة للثّورة التي **"وجدته ابن ست سنوات، ولم تكد تنتهي حتى بلغ مرحلة المراهقة، ومن ثمّ عاش الثّورة طفلا وصبيًا بكلّ رعبها ووحشيّتها وآمالها ووعودها"**(1).

واستعاد تلك الصّور عن طريق الذّاكرة وهي **"تلك البؤرة أو المنطقة من العقل التي تختزن المعلومات والأفكار والحقائق والمشاهدات والتّجارب الماضويّة وتكون أشبه بوعاء ضخم يستوعب الماضي كلّه"**(2)، الأمر الذي جعله يرى في العودة إلى الماضي سبيلا للخروج من هذا الواقع الممزّق عبر استحضار صورته في الحاضر لبناء المستقبل وإيجاد حلّ لهذه المفارقة الصّارخة بين الماضي الذي رفع من شأن الأنا ومكّنها من الانفلات من الآخر والحاضر الذي جعلها تبدأ في البحث عن ذاتها بعد ضياعها في أتون الآخر، الذي جرّ عليها قصورا في عمقها المعنوي المتمثّل في اللّغة والدّين **"وهما من أهمّ دعائم الانتماء إلى مجموعة وطنيّة"**(3)، ولعلّ هذا التمسّك بصورة الأنا في الماضي واسترجاعها في الحاضر يحمل معنى الصّراع من أجل تأكيد الذّات والرّغبة في مواجهة كلّ التحديّات لضمان الغد الآتي والانطلاق نحو مستقبل مشرق.

اطْمَئِنِّي أُمّاهُ.. لَيسَ مِنَ الْأحلَا
مِ أَنْ تَقطِفِي السّلامَ الجَنِيــا
فِي دَمي يَا أُمّاهُ قِصّةُ مَــاضٍ
مِن حَنَايَا أَمْجَــادِهِ أتفَيــا
وَغدًا... يَغْمُرُ الدُّرُوبَ ضِيَائِــي
وَنُنَاجِي قُرآنَنَا السّرمَــــدِيَا
وَنَرُودُ السّلامَ مِنْ مُقْلَةِ الشّمسِ
وَنَغفُو. وَلَيسَ نَرْهَبُ شَيــا(4)

وهكذا راحت لحظات اليأس والقنوط تراود الأنا وكان بإمكانها أن تجهض كل ما تأمل في تحقيقه، إلاّ أنّ الأمل في غد أفضل لا يزال قائما، فهذه بشرى السّلام تحملها الأنا إلى

(1): أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، ص146.
(2): فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، ص423.
(3): محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2003، ص119.
(4): أسرار الغربة، ص76.

الأمّ (الجزائر)، وتؤكّدها عبر استنادها إلى الماضي الذي تستمدّ منه زادها الكافي في انطلاقها نحو مستقبل أكثر إشراقا وضياء، وهنا تبدو صورة الأنا بعكس سابقتها، إذ يغمرها الأمل والتّفاؤل، وهذه الألفاظ تعكس ذلك (اطمئنّي، تقطفي، السّلام، الجنيا، ضيائي، الشّمس...)، وكلّها مفردات تنبض بالأمل في غد أفضل، لكنّ الرّؤية المستقبليّة لا تتحقّق إلاّ في ظلّ السّند العقيدي، المتمثّل في الدّين الإسلامي، وهو شرط اكتمال الصّورة ووضوحها، وبه يتمّ السّلام الحقيقي.

هذه صورة الأنا من خلال علاقتها بالوطن الذي تستمدّ منه معالمها، فكان أن تجاوزت تلك النّظرة التقليدية إليه التي تكتفي بالثناء عليه إلى البحث في العمق والإلحاح على التغيير الذي نلمسه أيضا في الصورة الموالية.

3. صورة الأنا/الأمّة العربيّة:

لاحظنا أنّ الأنا قد تجلّت في صور عدّة من خلال بعد الوطن، إلاّ أنّ هذه الدّائرة قد تتسّع لتشمل الأمّة العربيّة التي كانت ترى فيها امتدادا تاريخيًا، حضاريًا، ودينيًا لهذا الوطن.

أنَـا مِنكُمْ..وَإِنْ تَطَـاوَلَ بُعْدٌ
يَسقُطُ البُعدُ بَينَنَـا وَالزَّمَـانُ
صَيَدُ العَرَبِ فِي دَمِـي أزَلِـي
وَرُؤَى الفَجر وَالـهَوَى وَاللّسَان (1)

تبرز الأنا عبر الضّمير(أنا) في شكل حوار تجريه مع المخاطب الذي ينوب عنه الضّمير(كم)، لتعلن انتماءها الصّريح إليهم من خلال (من) التّبعيضيّة، فتكون العلاقة بينهما واضحة متّسقة منذ البداية، وهي إذ تفعل ذلك فإنّها تتجاوز أيّ فاصل يحول دون التّواصل الرّوحي معهم، وبذلك فقد ألغت بعدي الزّمان والمكان باستخدام الفعل المضارع الذي يحمل معنى الاستمراريّة والدّيمومة(يسقط).

وقد تعمّق هذا التّواصل بتعداد لأوجه المشترك بينهما الذي يكشف لنا عن هويّة المخاطب وهو العرب، فبدأت بالنّسب باعتباره يمثّل الانتماء الحقيقي للأنا الجمعيّة مثلما ينتمي الفرد لأسرته، ولعلّ هذا التّركيز على الأصل المشترك من شأنه ترسيخ ومن خلال

---
(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص58، 59.

الشّعور القومي وتفنيد أيّ دعوى ترمي إلى فصل الأنا عن جذورها العربيّة.

مفهومي القوميّة العربيّة والوحدة العربيّة **"لم تكن الذّات هنا تبحث عن نفسها وإنّما تواجه نفسها، وتواجه العالم من حولها"**[1]، ويتضام المستقبل مع الماضي ليؤكّد الأصل في الغد ووضوح الهدف، الذي يجمع بين الأنا وبقيّة شعوب الوطن العربي، وفي محاولة لإحداث الإقناع بضرورة الوحدة العربيّة تلجأ الأنا إلى استخدام التّراث الذي يغذّيها فتأتي بأهمّ مقوّمي الأمّة وهما الدّين واللّغة العربيّة، من هنا نفهم أنّ الوحدة التي يريدها الشّاعر هي الوحدة العربيّة الإسلاميّة، فهو" **يؤمن بالوحدة العربيّة القائمة على المنظور الإسلامي..الذي يقوم على أساس التّشريع الإسلامي..والذي يجعل من الوطن الإسلامي الكبير..كيانا موحّدا إرادة وطموحا ومصيرا..**[2]، ويؤكّد ذلك في مواضع عدّة حيث يقول:

فِي كُلِ شِبرٍ..تِلكَ تِلكَ مَوَاطِنِي
بِالوِحدَةِ الخَضرَاءِ تَصنَعُ عِيدَا
وَأضُمُ فِي دِفءِ اللِقَاءِ حَبِيبَتِي
ألَمَّـا يُوحِدُ قَلبَنَا تَوحِيـدَا [3]

إن الدّين الإسلامي هو العامل الأساسي في بلورة فكرة الوحدة العربيّة، بحيث لا يمكن الرّبط بين أجزاء الأمّة العربيّة دون قيامها على أساس عقيدي إسلامي" **فالعروبة والإسلام ممتزجان مرتبطان كوجهي عملة واحدة، وإذا كانت العروبة جسما فإنّ روحه الإسلام"**[4]، والذات الشّاعرة بفهمها العروبة من هذه الزّاوية فإنّها تدحض محاولات الآخر التّغريبيّة في دعواه إلى تجزئة المفاهيم والفصل بين القيم، كما أنّها تؤكّد انتماء الجزائر العربي الإسلامي الذي يحمل معنى الرّفض لأي انتماء يفرضه الآخر، أما اللّغة العربيّة فإنّها من المقوّمات الأصيلة التي لا تكتمل الوحدة العربيّة إلا بها .

وَارَاكَ فِي البَيضَاءِ وَحْدَتَنَـا
إنْ أدْمَنَتْ أوثَانَهَا الأمَــمَ

(1): عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص396.
(2): الطّاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، ص123.
(3): نقش على ذاكرة الزمن، ص 115.
(4): أنور الجندي، معالم الفكر العربي المعاصر، دار النشر مجهولة، د ط، 1961، ص 227

هِيَ وَحدَتَنَا لِلضّادِ نِسْبَتَهَا
مِلءُ القُلُوبِ الضّادُ وَالكَرَمَ
فِي الضّادِ يَا بَيضَاءَ وَحدَتَنَا
لَسنَا بِغَيرِ الضّادِ نَلتَئِمُ (1)

لقد كانت الوحدة بين شعوب الأمّة العربيّة تتحرّك ضمن دائرتي العروبة والإسلام، لأننا لا نستطيع أن نتحدّث عن الدّين بمعزل عن أداته الحضارية المتمثلة في اللّغة العربيّة فهما يمتزجان في بوتقة واحدة تشكل هوية الأمة ، كما يمكن استغلالهما كوسيلة من وسائل حماية الأنا من خطر الآخر ،أو كأداة للإدماج والإقصاء، ومن ثمّ تصبح **"اللّغة شرطا أساسيا لتشكيل الذاتية الفردية للنوع البشري، كما تشكل اختلافات اللّغة عائقا أمام الإحساس بهويّة مشتركة،حيث يتناسب تأثير هذا العائق تناسبا طرديا مع مقدار الاختلاف على المستويات النحوية والبلاغية والفونيمية "(2)**، أما وأن تلتقي مجموعة من البلدان في لغة واحدة هي اللغة العربية فالأكيد أن ذلك سيغذي وحدتها فهي **" خزّان تراثنا المشترك والرابطة التي تجمع شعوبنا وتنتسب إليها ولنا مشرقا ومغربا، وبجملة واحدة: العربية هي نحن ضعفا ومهانة، وقوة ومهابة، هي مرآة ما نحققه من تقدم وازدهار، أو ما نكون عليه من تدهور وانكسار"(3)**.

إن هذه القيم انصهرت في بوتقة واحدة فجاء المفهوم الموسع للقومية العربية غير أن ذلك أضحى في وقت لاحق مفهوما مضللا خرج به دعاته عن منهجه السليم مما حذا بالذات الشاعرة إلى إعادة النظر في آرائها السابقة حين ضيق إطار الدين و حصر في كلمة عربي:

وَيَشمَخُ المُفكِرُ القَوْمِيُ
الدّينُ لَو تَدرُونَ يَعْرُبِيُ
قَومِيَةٌ أرَادَهَا فُجُورَا
اِفكًا عَلَى عَقِيدَتِي وَزُورَا(4)

---

(1): مصطفى محمّد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986، ص51
(2): علاء عبد الهادي، شعرية الهويّة، ص298، 299
(3): محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ص 266
(4): قراءة في آية السّيف، ص97، 98

من هنا يبدو الخطأ الذي وقع فيه هؤلاء القوميّون الذين اتخذوا من الدّين مطية لتمرير أفكارهم المشوّهة حين عملوا على إقصاء غير العرب من دائرة الإسلام، وتحول التفكير في العروبة من مجرّد شعور فطري إلى مفهوم يخضع لنظريات المحدثين، لتصل في النهاية إلى الاقتناع بعدم إمكانية إقامة وحدة عربية على أسس غير سليمة ،وازدادت هده القناعة رسوخا بعد انتشار الفساد الذي عم أرجاء الوطن العربي فجعل صورة الأنا توصف بالخيبة والضعف والانهزاميّة:

رُبُوعَنَا يَا صَلَاحُ الدّينِ مَهزَلَةٌ
مَكْشُوفَةٌ وَمَرَايَا الزّيفِ تَنكَسِرُ
رُبُوعَنَا لَا أَقَالَ الله عثْرَةَ مَنْ
غَالُواعَصَافِيرَهَا فِي اللّيلِ وَاسْتَعَرُوا
شَلوا رَبِيعَ ضِيَاءَ رَفَ مَوسِمَهُ
وَكَمْ تَخَايَلَ فِيهِ الْأَرزُ وَالثّمَرُ (1)

فهذا المقطع من القصيدة يضعنا أمام صورة للوطن العربي الذي استبيح برمته، وهنا تبرز الأنا من خلال نون الجماعة (نا) في كلمة(ربوع) لتكون بمثابة الضمير الحي الذي يرتبط بكل أقطار الأمة فيفرح لفرحها ويحزن لحزنها ،كما تعبر عن الاعتزاز بالانتماء إليها من خلال رموزها التاريخية (صلاح الدين).

وتلعب عدّة تراكيب دورا في التعبير عن واقع الأمّة الذي أضحى سافر الوجه (مهزلة مكشوفة، مرايا الزيف تنكسر)، ثم ألا نلاحظ تحوّلا في صيغة الخطاب من نحن إلى هم؟ هذان الضميران اللّذان يؤديان دورا كبيرا في تعميق ثنائية الأنا العربية الواقعة تحت الضيم والآخر الذي يعتبر السبب في هذه الوضعية المزرية لها.

كما يقوم أسلوب النداء الذي أتى في صيغة خطاب بتصعيد حدة التوتر بينهما، بالإضافة إلى الأفعال (غالوا،استعروا،شلوا) يتحكم فيها الآخر مما يؤكد عجز الأنا عن الفعل أمامه،وهو الذي أحال الضياء غالى ليل، والحياة غالى فناء وعدم، وهنا يضعنا الشاعر أمام مشهدين رمزيين متباينين ،الربيع وما يحمله من حركة وبعث ونماء يقابله الموت والأسى ،وهنا تتبلور الضدية والصّراع بين الأنا والآخر.

(1): أغنيات الورد والنار، ص14، 15 .

وتزداد هده الصّور مأساوية حين يكون الحديث عن القضية الفلسطينية:

وَعَبــرَ الضَجيــج تُبَـاعُ القَضِيَــة
وَبِـاسمِ الإِخَــاءِ تُبَـــاعُ القَضِيَـة
وَتُزرَعُ بِاسمِ العُرُوبَةِ سَمرَ الدُرُوبِ مَشَانِق
وَمَنْ دُمْنَـا يَا زَمَـانَ الضّحَـى وَالزَنَابق
مَنْ دُمنَــا الحَبَ وَالحَــربَ.. (1)

فهذا التجاوب مع المأساة الفلسطينية كان منطلقه الإحساس بوطأة الآخر ضمن سياق واقع متشابه عاشته الأنا في الماضي، وقضية فلسطين قضية العرب الأولى كانت في مقدمة القضايا و المآسي العربية التي انفعل بها شعراء الجزائر،وعبّروا عنها في شعرهم يترجمون بذلك إحساس الشّعب وتعلّقه بها وإيمانه بحق أبناء فلسطين في استرداد وطنهم السّليب، لكن الذي حدث هو هذا الاستغلال الشّنيع لشعارات فجة كالإخاء والعروبة.

والذي أفضى إلى التّخلي عن جزء مهمّ من كيان الأمّة العربيّة ،فبيعت فلسطين وبيعت القضيّة وهنا تتكرّر هذه الجملة المحوريّة مرّتين لتمثّل بؤرة الخطاب الشّعري ،فبضياع فلسطين تمكّن الآخر من بسط نفوذه وسيطرته عليها ،لكن الأنا تؤكّد عدم قبولها بالخضوع والإذعان له ،وتعلن ثورتها ضدّه ،هذه الثّورة التي ستضع حدّا لتجربة الشّعور بالخيبة ونهاية لصورة الضّعف والانكسار.

فهذا التجاوب مع المأساة الفلسطينية كان منطلقه الإحساس بوطأة الآخر ضمن سياق واقع متشابه عاشته الأنا في الماضي، وقضية فلسطين قضية العرب الأولى كانت في مقدمة القضايا و المآسي العربية التي انفعل بها شعراء الجزائر،وعبّروا عنها في شعرهم يترجمون بذلك إحساس الشّعب وتعلّقه بها وإيمانه بحق أبناء فلسطين في استرداد وطنهم السّليب ، لكن الذي حدث هو هذا الاستغلال الشّنيع لشعارات فجة كالإخاء والعروبة ...والذي أفضى إلى التّخلي عن جزء مهمّ من كيان الأمّة العربيّة ،فبيعت فلسطين وبيعت القضيّة وهنا تتكرّر هذه الجملة المحوريّة مرّتين لتمثّل بؤرة الخطاب الشّعري ،فبضياع فلسطين تمكّن الآخر من بسط نفوذه وسيطرته عليها، لكن الأنا تؤكّد عدم قبولها بالخضوع والإذعان له، وتعلن ثورتها ضدّه ،هذه الثّورة التي ستضع حدّا لتجربة الشّعور بالضعف.

---

(1): حديث الشمس والذاكرة، ص68.

4. صورة الأنا / الاغتراب:

قبل رصد هذه الصورة للأنا، يجدر بنا أن نلقي نظرة عجلى على مختلف الدّلالات التي استخدمت لمصطلح الاغتراب.

توطئة:

وردت تعار يف متقاربة للاغتراب في معاجم اللغة، وأصل هذه الكلمة هو: "**غَرَبَ، غربَة، وَغربًا، وَغَرَابَة، وَنَقول تَغَرَّبَ وَاغتَرَبَ، نَزَحَ عَن وَطنه**" [1].

نرى أن هذه المعاني جاءت لشرح كلا من الغربة والاغتراب، وان كان المصطلح الأوّل واضح الدلالة فان الاغتراب ـ وهو ما نعنيه في هذا البحث ـ لازال غامضا، فقد استخدمه الباحثون بمعنى:

ـ فقدان السلطة: نجد هذا التعريف عند " **جون جاك روسو الذي رأى في تولي بعض النواب تمثيل الشعب أكذوبة كبرى،لأن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ويبدأ في الانعزال داخل وطنه ومن ثم يشعر بالاغتراب"**[2].

ـ الانفصال: " **انفصال الإنسان عن الطبيعة،أوعن المجتمع، أو حتى فقدان الشعور بالوحدة مع ذاته"**[3].

ـ الموضوعيّة: وتعني **"الاستسلام لنظرة الآخر الموضوعية تجاه الأنا، والتي لا تعبر عن إمكانياتها الحقيقية "** [4].

ـ اللاّهوية: **"وهو فشل الفرد في فهم نفسه وعدم وضوح هويّته في الوقت الماضي، وما يمكن أن يكون عليه في المستقبل "**[5].

تلكم هي أهم التعريفات التي وردت في تعريف للاغتراب وان تفرعت عنها معان أخرى أخذت دلالتها من مجالات مختلفة، ففي المعنى الدّيني تشير إلى "**الترفع عن موبقات الدنيا، وفي المعنى الاجتماعي عدم التلاؤم بين الذات المغتربة وبين عادات**

---

(1): لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص 574 .
(2): ينظر نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب، مصر، د ط، 2002، ص 56.
(3): ينظر نفسه، ص57، 58، 60 .
(4): ينظر محمّد يوسف عبّاس، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، مصر، د ط، 2004، ص 52.
(5): نفسه، ص 61.

المجتمع وتقاليده، وفي المعنى السياسي الرفض لمجموعة من القوانين الجبرية التي تحكم الوطن وأحيانا التصدي لها والثورة عليها"[1].

لعلّ هذا يدفعنا إلى محاولة البحث أكثر في كنه الأنا للتعرّف عليها عن طريق إحدى صورها وهي الاغتراب حيث يمثّل هذا الشعور صورة أخرى من الصّور التي تعكسها تجربة الأنا حين تشعر بالانفصام عن الآخر/ المجتمع لاتّساع الهوّة بين واقع الأنا الدّاخلي وما تأمل في تحقيقه، وواقع الآخر المرير البعيد عن طموحاتها، ومن ثمّ نشأ عدم التّلاؤم بين الطّرفين الشّيء الذي أبعدها عن الاندماج النّفسي، الفكري والرّوحي.

وفي شعر "مصطفى محمّد الغماري" تطالعنا أكثر من قصيدة تتحدّث حول هذا الموضوع الذي يأخذ شكل الظّاهرة في شعره، حتّى أنّه أفرد له ديوانا خاصا[*]، وإذا كان عنوان الدّيوان علامة **"على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلاليّة لكافّة القصائد ليتمكّن من ردّ اختلاف عناوينها إليه بتعبير آخر، إنّ عنوان الدّيوان يتردّد لهذا الشّكل أو ذاك، داخل جميع القصائد"**[2]، فإنّنا نقرأ عناوين فرعية مثل: معزوفة الألم، سفر في مسافة الشّوق، رباعيات وتر جريح، شكوى، مناجاة، سراب...وكلّها أشعار تعبّر عن حالة الاغتراب والألم والأحزان.

وأعْصِرُ يا أغَاني الضّوءِ...أشْرَبُ نَارَ أحْزَانِي
وتَيبسُ في دَمي رُؤيَايَ تَصلَبُ فيَّ أحلامــي
وتَنبتُ غُربةٌ وَحشِيّةٌ تَغتَالُ أنْــــسَامي
وكَمْ غَنّتْ على ظمَإٍ بنار الحرفِ أيّامِـــي
غَدِي..يـا كَهْفَنا بُعدٌ بجَمرِ اللّيلِ يَغتَسِـلُ
وجَدٌّ يَمطِـرُ الآلامَ..لا نَجْوَى ولا أمَــلٌ
غَدي مَا عادَ يُغْريني..وَكَم يُغري الغَدُ الخَضِلُ
تَعَرّى وَجهَـهُ فاللّيـلُ من عَينَيـهِ يَنْتَهِلُ[3]

تكشف هذه الأبيات عن ذات تعاني الآلام وتتجرّع الأحزان، ويبدو ذلك واضحا من خلال مفردات مثل(نار، آلام، غربة، ظمأ، كهف، جمر، ليل...) بالإضافة إلى الأفعال

---

(1): عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص 16 .
(*): عنوان الديوان هو أسرار الغربة
(2): محمّد فكري الجزّار، العنوان وسميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص85.
(3): أسرار الغربة، ص135.

المضارعة التي وردت بكثرة وكلّها تصبّ في حقل دلالي واحد وهو الحزن، الأسى والضّياع... مثل(أعصر، تيبس، تصلب، تغتال، ينتهل...)، ولعلّ التقديم والتأخير الذي حدث في البيت الأوّل، يؤكّد ذلك، فالفعل أعصر تقدّم على جملة النّداء وهذا يرسم على مقدار الشّعور بالمعاناة الذي يفوق أيّ شعور آخر، ولم يكتف الشّاعر بجملة أشرب آلامي بل أضاف إليها كلمة نار ليكوّن صورة بيانيّة مركبة تتميّز بخصوصيّة معيّنة إلى جانب بقيّة الصّور الفنيّة التي تتوزّع عبر كامل المقطع الشّعري و التي تتميّز بقدرة فائقة على التّصوير الذي أدّى دورا مهمّا في النسيج الفنّي.

لم يكتو الشّاعر بنار آلامه فحسب بل أنّ كل أحلامه وطموحاته قد توقفت وانتهت فجأة ويدلّ على ذلك الفعلين (تيبس وتصلب) والنّتيجة هي الدّخول في عالم الاغتراب النّفسي والفكري، جسّده الشّاعر في أبشع صورة له وهي وحش قاتل يحاول اغتياله، والتّصوير هو **" تجسيد المعنوي في صورة (شكل أو هيئة) محسوس"** [(1)].

ثمّ يأتي البيت الموالي الذي يتذكّر فيه الشّاعر حالته من قبل، وكأنّه يعقد موازنة مقاربة بين الوضع الذي كان عليه والحال التي آل إليها والتي يصعب معها حتّى على الشّخص الذي يوصف بقوّة الأنا أن يحافظ على تماسكها وتواصلها مع الآخر.

وفي محاولة من الأنا لاستكمال صورتها توظّف الزّمن عبر أبعاده الثّلاث(ماضي، حاضر، مستقبل)، فبعدما وصف حالتها التي عليها الآن وما كانت عليه، تجتهد في عرض صورتها في المستقبل عبر استشراف غدها، ولكنّه غد كلّه سواد وقتامة، إنّه غد تغيب فيه الآمال وتسيطر عليه الأحزان من كلّ جانب، فلم تعد الأنا تتطلّع إلى تحقيق أحلامها ذلك أنّه يومها لا يختلف كثيرا عن أمسها.

ولعلّنا نجد هذه الخاصيّة متواترة في الشّعر العربي المعاصر فقد **"استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر بل يمكن أن يقال أن الحزن قد صار محورا أساسيّا في معظم ما يكتب الشّعراء المعاصرون من قصائد"**[(2)].

وقد لعب تكرار بعض الرّموز دورا مهمّا في تغذيّة صورة الحزن الذي تعانيه الأنا فرمز

(1): الجاحظ، الحيوان، تح.عبد السّلام هارون، دار الجيل، لبنان، دط، ص299.
(2): عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، ص352.

اللّيل تكرّر مرّتين بلفظه، وعبّرت عنه مفردة كهفنا، واللّيل هنا ليس هو ليل الرومانسيين الذي يعذّب المحبّين، بل هو ليل أعمق من ظلمة عابرة أو مؤقت، ليل يرادف ألم المغترب في عالم حالك السّواد.

ويطل علينا رمز المطر بعدّة مفردات تصبّ في حقل دلالي واحد (أشرب ، ظمأ ، يغتسل ، يمطر)، هذا الرّمز الذي يكتسب تنوّعا دلاليّا، فبالرّغم من أنّه يوحي بالبعث، النّماء، الحياة....إلا أنّه علامة للظّلام والموت، أما المفردة الأخرى التي عملت على التّقريب بين عناصر تجربة الحزن فهي كلمة (النّار)، وعبّر عنها لفظا(نار وجمر)، وهذا الجمع بين الماء والنّار هو جمع بين النّقيضين الحياة والموت، بين الظّمأ والارتواء، وهذه الغربة التي تنبت والرّؤى التي تيبس تحيلنا إلى عنصر التّراب ليكتسب الحزن في النّهاية أبعاد الكون (الماء،النّار، التّراب)، فتكون التّجربة متعدّدة والرّؤية شاملة .

ويستمرّ الشّاعر في عرض الصّورة التي أصبحت عليها الأنا في عالم الغربة من خلال التوغّل في أعماقها والبحث عن أجوبة شافيّة لعلامات استفهام غامضة.

أحْبَابي..طالَتْ بي شَكَاتــي وَغُرْبَتــي
بدَرْبٍ يَدُوسُ اللّيلُ خِصْلاتَهُ الغَنَــا كأنَّ
الظّلامَ المُــرّ... يَحْفُــرُ في دَمــي
سَرَابًا...وأوراقُ الأسَى تُثمرُ الحُزْنــا
إلىَ مَ الجِرَاحُ السّودُ ...تَعْصِرُ مُقْلَتِــي
ويَسْكَرُ مِنّي اللّيلُ ...يُفْنِـي وما يَفْنَــى؟
إلى مَ ..فُؤُوسُ القهر..تَغتالُ مَوطِنًــا؟
يُصيّرُهُ الدّاءُ العَصُوفُ لَــهُ سُكْنَــى(1)

إن هذا الإمعان في الشّعور بمحن الاغتراب والإحساس بها والتي تؤكّدها ألفاظ مثل (شكاتي وغربتي، الظّلام، اللّيل، الجراح، الحزن، القهر، الدّاء) هي التي ولدت هذا التصدّع بين الأنا و الآخر (المجتمع) ذلك أنّها لم تستطع أن تجد لذاتها صورة ايجابيّة عنده حين استخفّ بالقيّم التي تؤمن بها ولم يستمع إلى آرائها ، وربّما أشعرها بدونيّة أفكارها وعمل

(1): نقش على ذاكرة الزّمن، ص91.

على تهميشها الأمر الذي أدّى بها إلى الحيرة والضّياع تترجمها كل هذه الأسئلة التي تدور في فلك التّشاؤم والسّوداوية حيث تتوالى عدة مرادفات كالليل -الذي تكرّر مرتين- الظّلام، السّود... وهذا اللجوء إلى التّكرار في بعض الألفاظ هدفه تأكيد معناها والرّغبة في إعطائها أثرا صوتيّا وحتّى موسيقيّا، ولعلّها رغبة الأنا في المشاركة الوجدانيّة للقارئ والتّعاطف معها.

وهذا التّكرار لم يمس الألفاظ فحسب بل تعداها إلى الحروف بحيث نشعر عند قراءة هذا المقطع الشّعري بتوارد حروف معيّنة بكثرة، كحرف السّين المهموس المكرّر ستّ مرّات والذي يعبّر عن الحسرة والتأسّف، نجده في ألفاظ مثل (يدوس، سرابا، السّود، يسكر، فؤوس، سكن)، بالإضافة إلى حرف الحاء الذي توارد أربع مرّات في ألفاظ مثل (أحبابي، يحفرني، الحزنا، الجراح) وهو حرف حلقي مهموس صامت تصاحبه بحّة خاصّة، وهو بما يتيحه من إمكانات صوتيّة يناسب تجربة المعاناة والشّكوى والبوح.

وفي سعي الأنا لاكتشاف الحقيقة والوصول إلى حكم سليم تغيّر رؤيتها إلى الأشياء فلا تنظر إليها من جانبها المأساوي السّوداوي فقط، وإنّما تبحث في جوهر هذا الاغتراب لتصل إلى مرتبة الانكشاف فتتجلى الحقيقة الإيمانيّة أمامها " **فليس غريبا أن ينتهي الضّلال في الفكر الإنساني بعد أن يطول التمرّد واليأس إلى مرفأ يجد عنده الملاذ، هذا المرفأ قد يكون كشفا صوفيّا أو موقفا دينيّا** "(1)، يقول:

بَعِيدٌ عَنْكِ هيلانا* ...فلا نَايٌ ولا وَتَـرٌ
ولا أَمَلٌ يُبرعِمُ فيه...يَزْهو...يَحْلُمُ الزّهْرُ
ولا ذِكرى تُعاوِدُني...وهل يَحلو لي السّمرُ؟
بَعيدٌ عنكِ راحِلتي تَجُوبُ اللّيلَ والسّفـرَا
تَآكَلَ خَطوُها في الغربَةِ السّوداءِ...واندَثرا
بَعيـدٌ عنـكِ...لا نـايَ، ولا وَتَـرَا(2)

وهكذا تكشف لنا هذه الأبيات أنّ همّ الأنا ليس همّا فرديّا بقدر ما هو همّ جماعي، سببه غياب الحسّ الإيماني عند الجماعة، ولعلّه السّبب الكامن في هذا الشّرخ داخل الأنا ذاتها

(1): نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ص 49 .
(*): أسطورة باكستانية إسلاميّة، ترمز إلى القوّة الذّاتيّة التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلاميّة، تعبيرا عن مواجهتها لكلّ التّحديّات، وقد أثبت ذلك الشّاعر في ديوانه أسرار الغربة، ص37.
(2): أسرار الغربة، ص37.

ذلك أنّ "**انهيار الخارج الواقعي قد استحال في الدّاخل بما أحدثته من انفجارات وتصدّعات في أعماق الذّات إلى معارف وجودية** "[(1)]، وبذلك فقد أعطت الأنا بعدا آخر لما يعتريها من آلام وأحزان، ونظرت إليه من زاوية أخرى.

وتصل الآن إلى حقيقة ارتباط اغترابها بالعقيدة الإسلاميّة فبحضورها يكون الاطمئنان والسّكينة، اللتان تبعثان الآمال وتغذّيان الأحلام وبغيابهما يكون الدّخول إلى عالم مظلم من الضّياع اليأس و الاغتراب.

إلاّ أنّ اغتراب شاعرنا ليس كالاغتراب الذي نجده عند الرّومانسيين الانطوائيين مثلا لكنّ "**قلق الغماري وحزنه واغترابه هو من أجل قضيّة عامّة، من أجل هذه الحالة الأسيفة التي آل إليها المسلمون، وهو من أجل هذا الواقع الأليم الذي يعيشونه يشعر بالاغتراب**"[(2)]، وسيظل مادام هناك انفصام بين ما هو عليه الواقع وما ينبغي أن يصير إليه.

وممّا يؤكد اغترابها هذا التناقض القيمي الناتج عن عدم التلاؤم بين قيم الأنا بطابعها الرّوحي الأخلاقي وقيم المجتمع المادية الرّديئة، وهو " **شعور الفرد بأنّ قيمه الخاصّة تناقض قيم المجتمع وأنّه عاجز عن إحداث أي تغيير ايجابي في حياته ، وفي المحيط الاجتماعي الذي يعيشه، وكذلك العجز عن القيام بإنجازات حقيقية تعبّر عما يعتقد أنّه قيمة الذّات والكرامة** "[(3)]، ولعلّنا نلاحظ ذلك بوضوح في قوله :

إذا كَانَتْ هُمُومُ القومِ ...يا سَادَة
هَــــوًى...
وَوِسَادَةٌ حَمْرَاء
أغْنِيَــــة
إذا كَانَتْ هُمُومُ القومِ تَعْلُكُهَا خُطا زَمَني
حِكاياتٌ نِضَالِيَّة
إذا كَانَ انبثَاقُ الأمسِ يَذْوِى في يَدِي سَفَرا
ويَحفُرُ في دَمي رَهَقَا...
وفي شَفَتي ....

(1): عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسّسة الجامعيّة، لبنان، ط1، 1999، ص 36
(2): محمد ناصر، مقدّمة أسرار الغربة، ص 18
(3): محمّد يوسف عبّاس، الاغتراب والإبداع الفني، ص 28

غِنَاء أسودَ النّغمَاتِ مُخْتَنِقَــــــا
وتسليـــــه
فآه مِنْكَ...يا دَرْبي....
أضَعْتَ اللّه في رَحِمِ الدّجَى
سَافرتَ في النّسْيَان
تَرفُضُ واحَةَ الحُبِّ
وتَلْهَثُ فيكَ أنْفاسُ الضَّيَاع
تَلُوبُـــ ...من عَيْنِـكَ تَنتَهِـل...(1)

إنّها صورة المجتمع الذي غابت عنه كلّ القيم الإنسانيّة العالية والمعاني السّامية التي تنشدها الأنا ممّا أحدث تصدّعا في العلاقة بين الأنا والنّحن، ولعلّ هذا التحوّل في صيغة الخطاب من جمع المتكلم (والتي كانت سائدة في نصوص سابقة) إلى المخاطب (ويتجلى في الأسطر الشعرية الأخيرة) يؤكد غياب المشترك الذي يجمع بين الأنا والنّحن وهو الهدف المنشود المختلف لكليهما، **"فالأنا تسعى إلى التكامل مع الآخر ذلك التكامل الذي يتهدده الصدع عندما تشعر الأنا بعجزها عن إشباع بعض حاجاتها داخل النحن وعدم الرضا عن كثير من جوانب الواقع)،وحينئذ تصبح الأنا في مواجهة الآخر بعد أن كان كلاهما يشكلان وحدة واحدة قوامها التكامل"** (2).

وبأسلوب الشرط تعبّر الأنا عمّا آل إليه الآخر والذي كان يشكّل في وقت من الأوقات أنا جمعيّة رفقة الأنا الفرديّة، والشرط **"من أطرف الأساليب التي يلجأ إليها الفنّان، يقدّم مقدمة ثم يرتب عليها نتيجة ، والمقدمة قد تكون من المتعارف عليه ،أو من وضع خياله وكذا النتيجة قد تكون متوقعة أومن تصوراته، وهنا الطرافة، فالموضوع الذي يعالجه الفنان يدفع به إلى مقدّمات مباشرة أو فنيّة ويوحي له بنتائج مباشرة أو فنيّة"**(3).

وقد أقامت الأنا على الآخر الحجة باستخدام أسلوب الشرط، أعانها على ذلك خصوصيّة معنى الأداة (إذا) التي شدّت طرفي الشرط وعملت على الرّبط بين السبب والنتيجة وحوّلتهما إلى مركب واحد يعدّ الأول فيه شرطا للثاني، بينما يعدّ الثاني جزاءا

---

(1): أسرار الغربة، ص 116 .
(2): مصطفى سويف، الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي، ص 124.
(3): منير سلطان، الصّورة الفنيّة في شعر المتنبّي (المجاز)، ص 297.

ونتيجـة مترتبـة عن الأوّل، وباستخدام الشاعر هذه الأداة فإنّه يؤكّد السياق الشرطي في المستقبل ذلك أنّ أسلوبها يسمّى "**المستقبل اليقيني**" [1]، وفي الحاضر أيضا باعتبارها شاهدة على واقع أمّة ماثل أمامها ، وما أخزاه من واقع فقد أدى إلى تمزيق النحن بين أنا وآخر مغاير لها ثقافة وفكرا واعتقادا.

وبالرغم من كل هذا الشعور بالاغتراب والضياع والمعاناة جراء التصدع القائم بين الأنـا والآخـر إلا أن الرغبـة فـي إيجـاد الحقيقـة والأمـل فـي الغد لا يـزال قائمـا والعـودة مـن الاغتراب أكيدة يقول:

ها عُدْتَ يا نَبعَ الهَوَى مِن غُربَتِي
شَوقًا وعَادَ بي الهَوى لِرحابِــي
لا الدّربُ جَفَ ولا..ولا عَنَاقيدَ الضّحَى
صُلِبَتْ على شَفَةِ الدُّجَى الصِّخَـابِ[2]

وبهذه النبرة المتفائلة كانت العودة من الاغتراب الذي حال بين الأنـا والآخر، إلـى حيـاة ملؤها الأمل الذي لا يكشف "**عن نفسه بصفته شعارا أجوفا يرفعه الإنسان، أو فكرة براقة عابرة تبهره، أو مثلا أعلى يستعد للموت من أجلـه، بل بـصفته حقيقـة مـن حقـائق الوجـود، حقيقـة راسـخة فـي مواجهـة اليـأس، مثلمـا يواجـه الأبـيض الأسـود، والنـهـار الليـل والنـور الظلام، ولو فقد الإنسان الأمل فعلا، لما كان موجودا على وجـه الأرض**" [3]، مـن هنـا كانـت الرغبة في التغيير، والتطلّع إلى غد أفضل مشرق .

سَيُورقُ بالضُحَى دَرْبي وتَفْنى الغُربَةُ النُكُرُ
وأزْرَعُ ألفَ أغنِيَةٍ على اللُقيَا...فتخْتَصِرُ
وفي عَيْنَيكِ يا سَمِحاءُ...يُبحِرُ بالهَوى العُمُرُ[4]

بـإقرار الـشاعر انتهـاء زمـن الاغتـراب تنبثـق البـشرى مـن العقيـدة الإسـلاميّة الـسّمحاء، وتزرع الحب الذي يبعث على رأب الصدع بين الأنـا والآخر فيكون بمثابـة بلسما للاغتراب الذي يعاني منه الإنسان، وهكذا "**يعود إلـى الحب الحقيقـي الـذي يحـول بـين أفـراد المجتمـع وبين الوقوع في التضاد والتناقض، حيث يتم تجاوز مرحلة الفردية إلى مرحلة**

(1): محمد عبد الرحمان الرّيحاني،اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية،دار قباء، مصر،دط، 1998،ص 190
(2): أسرار الغربة، ص 59
(3): نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ص 388.
(4): أسرار الغربة، ص 133.

الاتحاد الكامل" [1] مع الآخر الذي تجد فيها الأنا ذاتها عن طريق الحب.

تلكم هي الأنا في صورة الاغتراب، وقد سادها في عمومها حسّ مأساوي ـ وان كان الأمل في الغد لا يزال قائماـ ولعلّ السّر وراء ذلك هو تصوّر الشاعر ذاته لمفهوم الشعر بقوله: **"إنّ الشعر من دون معاناة نظم زائف، وصناعة لفظيّة مبهرجة، قد تروعك بأصدائها، وقد تملأ بعض حواسّك ببريق أصباغها، لكنّها لا تتغلغل في ذاتك...إنها ـ أي المعاناة ـ معايشة الإنسان لهذا العالم بكلّ ما فيه من تناقضات، ومن ابتلاءات، وأخذ زاده الفكري والرّوحي والشعوري من أنواع التناقض وصور الابتلاء"** [2]، هذا بالإضافة إلى ما لاحظناه من تناقض قيمي بينها وبين المجتمع، الذي ستحاول تغييره، من خلال تجلّيها في الصّورة القادمة.

5. صورة الأنا/الرّفض، التمرّد، والثورة:

ترتبط هذه الصّورة بسابقتها، إذ يعتبر كلّ من الرّفض التمرّد والثورة شكلا حقيقيا ينتهي إليه اغتراب الشاعر، بعد رفضه للواقع الذي لم يرض عنه **"من منطلق المسؤولية التي يشعر بها داخل ذاته الرّافضة للحدود والموانع والمتطلّعة دائما إلى السّعادة الإنسانيّة المثلى التي يطمح إليها ويصبو من خلالها إلى تغيير الواقع وتوجيهه وجهة التحرّك الايجابي"** [3]، فكان التحوّل من الرّفض المشوب بمشاعر الغربة والحزن إلى الرّفض الايجابي الثّائر .

فالعلاقة بين الاغتراب والرفض والتمرّد والثورة متلازمة، ذلك أن **"الإحساس بالغربة وما يكتنفه من أحزان يضمر التمرّد على الواقع ورفضه، وكذلك الموقف الثوري المقابل إن هو إلا تمرّد ايجابي على الواقع ومحاولة لتغييره"** [4] .

وقد كانت مفردة الرّفض محورية في شعر الغماري فاستأثرت بمساحة مهمّة وارتبطت بمصطلحات كالاغتراب و الثورة:

---

(1): زكريا إبراهيم، هيجل(عبقريات فلسفية)، مكتبة مصر، مصر، د ط، 1970، ص351. نقلا عن: عبد القادر عبد الحميد زيدان، التمرّد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2003، ص18.
(2): مصطفى محمّد الغماري، في النقد والتحقيق، ص22.
(3): مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق، لبنان، ط1، 1981، ص400.
(4): عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، ص400.

فِي زَمَنِ التَّهْرِيب وَالتَّغْرِيب
فِي الزّمَنِ الغَرِيب
يَثُورُ بِالغِنَاءِ العَنْدَلِيب
يَرْفُضُ أنْ يُسْتَوْرَدَ الغِنَاءُ العَنْدَلِيب[1]

فمن خلال هذا المشهد نلاحظ تحوّل صورة الأنا من شعور سلبي بالغربة إلى موجة عارمة من الرّفض الإيجابي، وعليه فإن **"اغترابها بهذا المعنى لم يكن سوى موقفا انتقاليا امتصّت فيه كل أنواع المعاناة التي تباعد بينها وبين الواقع "** [2] يقول:

ارْتَادُ الحُزْنَ وأعْبُرُهُ   كَالحُلْمِ، وَأرْوِي إعْصَارِي[3]

بالرغم من هذا الحزن ـ وهو من مظاهر الاغتراب ـ إلاّ أنّها تتجاوزه وتؤكّد الفعل الثوري :

تَفَجَرِي يا ذُرَى البَطْحَاءِ مَلْحَمَــــة
على الزّناة ...وَإنْ حَجُو أو اعْتَمَــروا
تَفَجري يَا رِمَالَ القَهْرِ رَافِضَــــة
فَلَيسَ يُورقُ إلاّ بالدَمِ الظفَــــر[4]

إنها صورة الأنا الرّافضة لمنطق الدونية، الداعية إلى الثورة على كلّ أنواع القهر والظلم والفساد التي يلحقها الآخر بها أملا في تحقيقها الجدوى والانسجام.

سَنَرفُضُ وَجْهَ غُرْبَتِنَا   سَنَرفُضُهُ وَلا نَــدَم
وَيُورقُ رَفْضَــنَا   وَتسْقُطُ الأشْبَاحُ والنُظُم[5]

إنها صورة الرّفض القاطع الذي يؤكّده تكرار هذه اللفظة ثلاث مرات، لكن الخطاب الشعري هذه المرّة يأتي بصيغة الجمع (نحن) ليعمّم الموقف **"فإذا صدق هذا الموقف بالنّسبة للتجربة الفرديّة فإنّه يصدق بالمثل بالنسبة للتجربة الجماعية وهو حين يرفض الاضطهاد الواقع به فإنّه في الوقت نفسه يرفض الاضطهاد الواقع بكل المضطهدين ، وهو حين يطلب لنفسه حق الاحترام فإنه يطلبه في الوقت نفسه لأمثاله ومن ثم كان لموقف الرفض المتمرد وجهه الجماعي دائما لأنه رفض لواقع مشترك وتمرد عليه "**[6]،

---

(1): مصطفى محمّد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط، 1989، ص28.
(2): عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، ص 406.407 .
(3): نقش على ذاكرة الزمن، ص 94 .
(4): أغنيات الورد والنار، ص 13.
(5): أسرار الغربة، 123.
(6): عز الدّين إسماعيل، المرجع نفسه، ص411، 412 .

ولا تقف الأنا عند هذا الحدّ من الدلالة المحورية وهي الرفض بل تدعو إلى محاربة كل أنظمة الآخر المعادية لفكرها وآرائها، عندئذ سوف يحدث التغير الذي تصبو إليه وتطمح إلى تحقيقه، لذا فقد شاع استخدام كلّ من الفعل المضارع والأمر لأنّهما **"يدلان على الحركة والتجدّد ، وما يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها "** (1).

ولمّا كان اغتراب الأنا من اغتراب العقيدة ، فدعوة الثورة إلى كليهما موجهّة

لَملَمْتُ حُزْمَةَ أشْعَارِهَا...وَقُلْتُ لَهَـــــــا
ثُورِي عَلَى الدّرْبِ ..بُثِي النّـــارَ فِي الحَطَب
وسَافِـــــرِي ...فكِلانــــــا زَادَه ألَـــــم
مُحَاصَــرٌ....... وكِلانـــا اسمٌ بلا لَقَـــب
سَيُولَـدُ الحَرفُ ...كَــمْ أهْوَاهُ مُؤْتَلِـفَـــا
في الرّفْض..لا في الأغاني السّودُ والخُطب(2)

فمن خلال هذا المقطع الشعري نستشفّ ضمورا للأنا الفرديّة التي تتمظهر عبر الأداء اللغوي أو النحوي في تاء المتكلم للفعلين (لملمت، قلت)، بعد جملة مقول القول التي تبدأ بفعل القول "قلت" فالأنا الفرديّة تتحوّل إلى أنا جمعيّة ويتجلّى ذلك في نون المتكلّم للجماعة في (كلانا)، زيادة على ما يجتمعا فيه من مشاعر الألم والمعاناة التي تكون بمثابة الدّافع إلى الثورة والتمرّد وعبر مشاركة حوارية تجريها الأنا مع العقيدة الإسلامية يكون التحوّل من المناجاة (وقد لمسناه في بقية المقاطع الشعرية السّابقة) إلى الحوار .

وبعد هذه البنية يفضي الحوار إلى قناعة إيمانيّة بالانتصار متجذّرة في أعماق الشاعر **"وعلى هذا كان رفضه للواقع رفضا كليا لا توسط فيه..إنه يريد إسلاما كاملا..فلا غرابة إذن إذا اتصف بهذه الصفة الثورية"** (3).

ولعلّ الرفض والقوة والسّيف هي السّبل الوحيدة لتحقيق الهدف المنشود الذي تبتغيه الأنا لا الأحاديث المزعومة والأغاني المكذوبة، وهو ما يحيلنا إلى نص شعري آخر اعتمده الشاعر كمصدر يستقي منه معنى هذا السّطر الشعري ويتمثّل في قول أبي تمام:

السّيْفُ أصدَقُ أنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُ بَيْنَ الجِدِ واللّعِبِ

---

(1): طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، مصر، د ط، 1982، ص 187 .
(2): أسرار الغربة، ص 150 .
(3): الطّاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى محمّد الغماري، ص68

بيضُ الصَّفائِح لا سُودُ الصّحَائِفِ   في مُتُونِهِنّ جَلاءُ الشّكِ والرِّيَبِ[1]

وبتوظيف الشاعر لهذه التقنية، وهي تقنية التناص فإنّه يقدم لنا وجها آخرا للتفاعل بين قطبين، **"أي بين ذاتين منفعلتين، أنا الشاعر، وأنا المغاير، والتداخل بين نصين، النص الحاضر، والنص الغائب ،هذا على الأقل "** [2].

وممّا يمكن أن نخرج به من هذه الصّورة هو أن النّحن هي التي أصبحت الفاعلة في الآخر، بعدما كان الآخر هو المسيطر على الموقف والمؤثر فيها :

يَا قَارِئيَن النُّورَ ...يْومٌ أَخْضَـــــر
سَيَجِيءُ..يُمْطِرُ بِالجِهَـادِ ضُحَــــاه
يَهَبُ الحَيَـاةَ عَلَى الدّرُوبِ كَرِيمَـــة
فَتُصَفِقُ الأَشْوَاقُ ...مَــا أَحْـــلَاه
وَالرّقْصُ فِي جَبَلِ المَلَاحِـمِ سَاهِـــم
وَالحُبّ مِلْءَ دُرُوبِنَـــا ....تِيَـــاه[3]

يبدأ هذا المشهد بتوجيه الخطاب الشعري إلى فئة معيّنة ليكتسب المخاطب خصوصيّة محدودة ، فتستوقفنا لفظة النّور **"رمزا للصّفاء والحياة، إنّه الشيء الذي يمنح الأشياء الأخرى وجودها ويمدها بالحياة"**[4]، إنّه النّور الإلهي إذا أشرق في النفوس **"نور المقل المبصرة، ونور القلوب، كما هو نور العوالم الخضرة، منه تستمد خضراء رؤاها، وفيه تستلهم أجيال خضراء مسيرتها"** [5]، تستشرف عبرها الأنا المستقبل وتأتي ببشرى غد أخضر يغذيه الجهاد والرّفض والحبّ، وهذا التنامي في الصور يكشف عن رغبة الأنا في تجاوز وضعية الانفصال بينها وبين الآخر التي فرضها الواقع و الوصول إلى حالة من الانسجام والتلاؤم بمختلف الطرق **"فسواء أكان الأدب أو الفن مهدئا أم موقظا، ملقيا بالضلال أم غامرا بالضوء، فانه لا يمكن إن يكون وصفا تقريريا للواقع ، إن وظيفته دائما إن يحرك الإنساني في مجموعه إن يمكن الأنا من الاندماج في حيـاة الآخرين**

: ديوان أبي تمّام، دار الجيل، لبنان، ط1، د ت، ص15(1)
(2): رمضان الصّبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جماليّة)، دار الوفاء، مصر، ط1، 1998، 339
(3): أغنيات الورد والنار، ص 134 .
(4): ملاّس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجا، رابطة الإبداع الثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2002، ص38، 39.
(5): شرّاد عبّود شلتاغ، الغماري شاعر العقيدة الإسلاميّة، ص 141.

ويضع في متناول يدها، ما لم تكنه، ويمكن أن تكونه" [1]، ولعلّ هيمنة الأفعال المضارعة على المشهد في (سيجئ ، يمطر ، يهب ، تصفق ، نهتف) تؤكد ذلك كما تكشف عن شعور الأنا بالانتصار على كلّ مظاهر الهزيمة والهوان والضعف والأحزان، بالإضافة إلى اسم الفاعل (ساهم) الذي **"يحمل دلالة المستقبل"** [2].

وإذا كان فعلا الجهاد والرفض محققين في الزمن الآتي، فإنّ الحبّ موجود ومستمرّ عبر مراحل الدرب كلّه تؤكّد ذلك لفظة (تيّاه) على وزن (فعّال) التي **"تدل بمبناها على التكرار والإعادة والاستمرار"** [3].

هي إذن النّقطة التي تنتهي إليها الأنا في محاولتها تشكيل صورة مفعمة بالأمل والحياة في ظلّ السّند العقيدي، وهذا المنحى الرّافض، الآمل يتماشى مع حقيقة أن " **يأس الكاتب - كما يفهمه بعض الناس- يصبح أمرا مشكوكا فيه، أمّا سعيه الملحّ وراء إخراج الأمل من تحت ركام الشعارات والسلبيّات والأوهام والأكاذيب والادّعاءات فهو اليقين الحقيقي"**[4]، وأحسب أنّها الوظيفة الإنسانيّة للأدب الرّسالي الذي لا يكتفي بوصف الواقع بقدرما يسعى إلى تغييره فيشخّص الدّاء ويصف الدواء، ولعلها أيضا-أي هذه الوظيفة- الأساس الأول في إعطاء ملامح محدّدة للصّور السّابقة المختلفة للأنا التي سعى إليها شاعرنا الغماري بكل ما أسعفته الكلمة الصادقة التي آمن بها فعبّر من خلالها بكل صدق وحرارة عن هذه المعاناة وجسّد بها أيضا روح النصر والانتصار.

كما يمكننا أن نخلص أيضا إلى أنّ:

- الأنا طوال المرحلة الشعرية كانت تسعى إلى استيعاب ذاتها بتحقيق خصوصيتها وإثبات هويّتها التي لا تخرج عن التصوّر الإسلامي الوطني العربي .
- معرفة الأنا لا تتم إلا بالعودة إلى الباطن والعبور إلى العالم الداخلي تفتيشا عن روح الإسلام التي ميّزها فعل الغياب، وقد اكتشفت ذاتها بعد معانقة المتعالي الممثّل في العقيدة الإسلامية، والوصول إلى حالة من التوحّد معها، فأصبحت صورتها مستمدّة منها.

---

(1): نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ص 367، 368 .
(2): محمد عبد الرّحمان الرّيحاني،اتجاهات التحليل الزّمني في الدّراسات اللّغوية، ص139 .
(3): ينظر المرجع السّابق، ص 144.
(4): نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ص 388 .

ـ إنّ البحث عن الأنا واكتشافها والتعرّف إليها لا يتمّ بمعزل عن الآخر الذي يفعّل تجربتها ويجعلها تنمو باستمرار.

ـ كشف الوطن عن حضوره كمرآة تتجلى فيها الأنا ـ باعتباره أحد أهم محدّدات هويتها ـ بأبعاده التاريخيّة الحضاريّة والجغرافيّة، فعبّرت الأنا عن تعلّقها به، كما ارتبط الحديث عنه بالثورة التي كان لها الأثر الفاعل في إعطاء صورة أكثر إيجابية للأنا، وبالشهيد كرمز للرّفض والتمرّد والرّغبة في التّغيير .

ـ برزت الأنا الجمعيّة داخل إطار الوطن بصورة الضعف والخضوع والانهزامية بعد تحرّرها من أهمّ مرتكزات هوّيتها وهي العقيدة الإسلامية واللغة العربية كقيمة وطنية فاعلة في بناء الذات وسلامتها.

ـ استمدّت الأنا معالم صورتها من خلال علاقتها بالوطن، فكان أن تجاوزت تلك النّظرة السّطحية التي تكتفي بالثناء عليه إلى البحث في العمق والإلحاح على التّغيير .

ـ بدا تمسّك الأنا واضحا بانتمائها العربي مع تفنيد دعوى الآخر الرّامية الى فصلها عن جذورها العربيّة.

ـ أرادت الأنا أن تنقل لنا صورة مفعمة بالأمل والحياة بعد شعورها بالتّفوّق على كلّ مظاهر الحزن والاستسلام التي صاحبت دخولها الى عالم الاغتراب وانفصالها عن الآخر/المجتمع البعيد عن فكرها وطموحها للعيش في ظلّ السّند العقيدي.

الفصل الثـّـــاني

تجلّيات صورة الأنا و الآخر

أوّلاً : صورة الأنا في مخيال الآخر:

1 صورة الأنا / الرّجعيّة

2 صورة الأنا / الهمجيّة

3 صورة الأنا / التطرّف

4 صورة الأنا / التخلّف

5 صورة الأنا / الانهزاميّة

ثانياً: صورة الآخر في مخيال الأنا:

1 الأمّة

2 الحاكم

3 الشّاعر

4 الغرب

أ ـ الحضارة

ب ـ استعمار

ج ـ المذاهب الايديولجية

أوّلاً: صورة الأنا في مخيال الآخر:

لقد تجسّدت صورة الأنا في مخيال الآخر من خلال:

1. صورة الأنا/الرّجعيّة:

تستمدّ الأنا قيمتها أساسا من إحساسها بوجود الآخر حتّى وإن كان الرّابط بينهما سلبيا، فالآخر يعمّق من فهمها لذاتها ويكفل لها معرفة عالمها الدّاخلي عن طريق وجهة نظره فيها، فمعرفة الأنا لا تمرّ إلاّ بمعرفة هذا الآخر والكشف عن حدود معرفته هو عنها.

لذلك فقد احتلّ الآخر مكانا بارزا في شعر "مصطفى محمّد الغماري" حرصا من الأنا على معرفة نفسها والسّعي إلى تطوير ذاتها من خلال ما يمثّله الآخر من مرجعية.

بالمقابل نجد أنّ إدراك الآخر للأنا أصبح يمثّل لديه ضرورة حتميّة للتعرّف عن نفسه، لذلك فقد ظلّ يرقب باستمرار القوّة المؤهّلة لأن تقف أمامه عائقا وتحول دون جدوى رغبته العارمة في السّيادة، لذلك أيقن أنّ الآخر بالنّسبة إليه هو الإسلام فراح يكيل له كلّ أنواع السّلب بهدف إدانته بدءا من جعل بنيته نمطيّة وأهله رجعيين، وهذا ما نستشقّه من خلال النّموذج الشعري الآتي:

يَقُولُونَ: مَا الرّحمَانُ؟ أيْنَ؟ وَمَا الهُدَى..؟
كَلامٌ قَدِيمٌ ..لَيـسَ يُجْـدِي مَهـــزَأَ
وَمَا ذَاكَ ..وَالثـّورَاتُ فَتـحٌ مُقَدَسٌ
جَدِيدٌ لأبـوابِ العُقُـولِ ..وَمَبــدأَ
شُيُوعِيّةٌ حَمْـراءٌ .. تَشْفِــي غَلِيلـِهِمُ
وَلَكِنّهَا تُدْمِـي القُلـُوبَ ..وَتُظْمِــئُ
يَقُولُونَ..دَعْنَـــا مِـنْ قَدِيـمٍ يُكَرَرُ
فَمَا الدّيــنُ إلاّ لِلشُعـــوبِ مُخَـــدِّرُ
وَمَنْ يَتَغَنّى بِالدّيَانَـــةِ..بِالهـُدَى
كَمَنْ يَتَغَنّـــىّ بِالرّبَــابِ .. وَيَشْعُرُ!
فَمَنْ كَانَ مِنْهُمْ .. يَا سَلامٌ عَلَى الحِجَـى
عَلَى الفِكرِ فِي عَصْرِ العُلُـومِ يَثُــورُ
وَأصْبَحَ فِي رَكْبِ الحَضَــارَةِ سَائِــرًا
وَإنْ كَانَ أعْمَـى.. فَهُوَ أحْوَرُ مُبْصِرُ ![1]

---

(1): أسرار الغربة ص33.

يكشف لنا هذا المقطع الشّعري عن إحدى صور النّفي التي شكّلها الآخر للأنا وهي استخفافه بأهمّ الثوابت القارّة في أعماقها والمحدّدة لهويّتها ألا وهي الدّين الإسلاميّ، وهو ما يجعلنا نوقن أنّ العلاقة بين الأنا والأخر علاقة اختلاف يسودها التّوتّر والصّراع، وهذا ما يتجلّى منذ البداية من خلال الفعل (يقولون) الذي يكشف عن حضور الآخر بصفة جليّة في واو الجماعة ، كما يحيل إلى نقطة الانطلاق في تحديد الآخر لملامح الأنا.

إنّ فعل القول (يقولون) يشير إلى نظام لغوي يعبر عن رغبة ملحّة في معرفة كلّ من الأنا والآخر ذلك أنّ "**اللغة تعيد إنتاج الواقع ومدام أنّه لا وجود ثمة لفكر دون لغة فإنّ معرفة العالم ومعرفة الآخرين بل معرفة الذات يحدّدها اللّسان**"[1].

وقد تجسّدت معرفة هذا الآخر للأنا في الصّورة التي شكّلها لها والتي حصرها في جانب الدّين حين أطلق مجموعة تساؤلات تفضي إلى إقصائه وإلغائه (ما الرحمان؟ أين؟ وما الهدى؟ ...).

وقد استند الآخر في إصداره هذه الأحكام على منظور خاص تجاه الدّين الإسلامي كونه (كلام قديم)، ولعلّ هذا التّركيب يمثل بؤرة الخطاب الشعري التي تؤسّس لصورة الأنا لدى الآخر التي توصف بالرّجعية، ولأنّها تتبنى أفكار قديمة عفا عنها الزمن ودين لا يتماشى والحاضر المفروض، فاقد لفعاليّته أمام الأفكار الثورية الجديدة التي يعمل على ترويجها الآخر وقد غزت العالم وحرّرت العقول من كلّ أنواع القيود حتّى تلك التي تفرضها سلطة الدّين.

إنّ هذه الصّورة التي شكّلها الآخر لئن كانت تصف الأنا فإنها تشير من جهة أخرى إلى الآخر ذاته، فهو حين أطلق هذه الصّفة على الأنا (الرّجعية) فلأنّه لطالما عانى الخضوع والإذعان لأحكام الكنيسة الجائرة، لذلك فقد ثار على هذا الوضع واعتبره من العصور الغابرة، ولكن على اختلاف وتشابه بين هذا وذاك.

كما تكشف هذه الأحكام عن الخلفيّة التي انطلق منها الآخر في عدائه المستمرّ للدّين الإسلاميّ وهي عقدة الخواف منه التي لم يستطع الفكاك منها لاعتقاده بأنّه يمثل مصدر

---

(1): جاك لاكان، اللغة: الخيالي الرمزي، إشراف مصطفى المسناوي، سلسلة بيت الحكمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص101.

تهديد دائم لكينونته، لذلك سعى للقضاء عليه و طرح البديل الذي لا يتبنى الدّين كمبدأ في منطلقاته الفكريّة فكانت الشّيوعيّة التي تلغيه تماما (شيوعية حمراء..تشفي غليلهم)، فهي الاتجاه الأنسب الذي يلبّي أهدافه في النّيل من الإسلام ومن ثمّة إعادة صياغة الأنا وفق رؤية خاصّة يحدّدها الآخر.

وتبرز الأنا عبر(لكن) التي" **تحمل معنى الاستدراك على كلام مضى، فهي لا تقع إلاّ ضمن علاقة سياقية ولابدّ أن يختلف صدر الكلام عن عجزه معها، لأنّها لا تجمع بين موجبين**"(1)، لتعبّر عن موقفها من هذا البديل المتمثل في الشيوعيّة الذي وإن كان قد أرضى الآخر لأنّه وجد فيه مبتغاه فإنّه يضرب الأنا في صميمها حين يمسّ برموز هويّتها (تدمي القلوب وتظمئ)، لذلك فهي تعلن رفضها المطلق له، وبالمقابل تمسّكها بالدّين الإسلامي الذي لن تحيد عنه ولا ترضى بغيره بديلا، وبهذا فإنّ الأنا تريد أن تنتصر لنفسها وتثبت وجودها على حساب الآخر وفكره الذي تنفيه عن عالمها.

ومرّة أخرى يظهر الآخر من خلال الفعل المكرّر مرّتين (يقولون) لتقديم رؤيته عن الإسلام ومن ثمّ عن الأنا مع تأكيده على الصّفة التي أطلقها من قبل عليها (دعنا من قديم يكرّر) التي اتّخذها ذريعة لإقصائها، ثمّ يبدأ في استعراض الأسباب الواهيّة التي اعتمدها في تبنيه لهذا الحكم بدءا من أنّ الدّين حجاب للعقل وإفقاد للوعي وتخدير للنفوس (فما الدّين إلا للشعوب مخدّر)، يعمي البصائر عن رؤية الصواب، ويقف حائلا أمام تطوّرها وتقدّمها، ضف إلى ذلك أنّ الدّين ما هو إلاّ رديف للفن وشبيه بالموسيقى والشّعر.

وبذلك فالآخر يسعى للحطّ من قيمة الدّين الإسلامي إلى أدنى الدّرجات حين يربط هذا القانون الإلهي والتشريع السّماوي بآخر من إنتاج العقل الإنساني القاصر عن إدراك الحقّ والسّير على خطاه، وفوق هذا وذاك يتفاخر بادّعائه الصّواب فيدعو إلى تبنّيه وفرض رؤاه على غيره لأنّ الحضارة تستدعي ذلك.

وهو ما يعكس وجهة نظر الآخر التي تضمر الكثير من الحقد الدّفين تجاه الأنا، والذي سوف يجسّده في الواقع من خلال محاولاته المستمرة في القضاء على الأنا عن طريق محاربة الإسلام فيها:

---

(1): محمد عبد الرّحمان الرّيحاني، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، ص167.

الحَاقِدُونَ عَلَيكِ يَا خَضْرَاءُ كَمْ
قالُوا.. وَعَمّقتِ الجِرَاحُ فَصَفَقُوا
يَتَأَوَلُوّنَ وَمَا يُفِيدُ تـــأَوّلُ
وَيُكَابِرُونَ وَأَنتَ وَعْدٌ يَصْـدُقُ
وَيُتَكْتِكُونَ عَلَى حِسَابِكِ فِرِيَــةً
سَودَاءٌ يُغْرِيهَا الجَلِيـدُ فَتَبرُق!(1)

فهذا الآخر يتجلّى لنا هذه المرّة من خلال اسم الفاعل (الحاقدون) أمّا الشّريعة الإسلاميّة فتأخذ تسمية (خضراء) وبذلك تتّضح للوهلة الأولى علاقة الصّراع بينهما، إذ تفرض لفظة (الحاقدون) الكثير من الصّور المشوّهة التي شكّلها الآخر للأنا نتيجة تحامله على الإسلام، حيث افترض تصويره على أنّه بنية قديمة عاجزة عن مجاراة العصر في أفكاره الثوريّة والإبداعيّة، وإن لم يكن كذلك فهو أوهام من عبث العابثين، وهنا تقوم الأداة (كم) بتكثيف هذه الدّلالات تعبيرا عن كثرة ما قيل ويقال عن الإسلام والمسلمين وما نالهما من إجحاف عبر العصور من طرف الآخر، هذا الأخير الذي يبدو من خلال الأفعال (قالوا، صفقوا، يتأولون، يكابرون، يتكتكون...).

وإذا كان الفعلان الأوّلان قد أثبتا في صيغة الماضي، فإنّ رغبة الأنا في التّعبير عن الشرخ الذي حدث بينها وبين الآخر تزداد حين تأتي بالأفعال المضارعة التي تحمل دلالة الاستمرارية فتصعّد من حدّة التوتر بينهما وتصوّر الظلم الذي يقع عليها من طرف الآخر الذي استغلّ جميع الوسائل التي تستهدف القضاء عليها بأيّ سبيل كان لتحقيق غايته

إنّ الصراع بين الأنا والآخر يتعمّق شيئا فشيئا بدليل هذا التضادّ الواقع على مستوى المعنى (يتأولون/ما يفيد تأوّل، يكابرون/ وأنت وعد يصدق) حيث تحاول الأنا في كلّ مرّة أن تتصدّى لمحاولات الآخر في التغلّب عليها من جهة وتفرض انتصارها عليه من جهة أخرى، وهو ما يبرز بوضوح ذلك الجدل ما بين الأنا والآخر، وكأنّ الأنا بطريقة غير مباشرة تسعى إلى تقزيم الآخر ومن ثمّ التخلّص من الصّورة التي شكّلها لها.

وهي بذلك ترفض هذا الواقع الذي فرض عليها من قبل الآخر وتسعى إلى تغيير هذه الصّورة و التّأسيس لنمط جديد من الصّور خاصّ بها يعتمد بشكل أساس على القوّة الكامنة

---

(1): مقاطع من ديوان الرفض، ص 17.

في أعماق العقيدة الإسلاميّة، وهو ما تؤكّده الصّورة المواليّة.

2. صورة الأنا/الهمجيّة:

إنّ تراكم الأفكار الخاطئة عن الأنا أدخل في لاوعي الآخر حتّى أضحت الأنا في وقت لاحق بالنّسبة له بنية للهمجيّة، ولعلّ الأبيات الآتية توضّح ذلك:

هَاضُوكَ يَا طَيْرَ السّلاَمِ وَلَمْ تَكُنْ
إلاّ جَنَاحَ الخَافِـــقِ الأوّابِ
وَ رَأوا غِنَاءَكَ فِي الضُحَى هَمَجِيّةً
تُؤذِي نَدَامَى الجِنْسِ وَالأعْنَــابِ
وَهُمْ يُزَكِي بَعضُهُمْ بَعضًا بِـهِ
تَأبَى الخُيُولُ السُمْرُ غَيرَ صَهِيلَهَا
إنْ غَرّبُوا.. أشْرَقْنَ بالأحْسَابِ(1)

يدور موضوع هذه الأسطر الشّعريّة حول إحدى نماذج الصّور المزيّفة التي شكّلها الآخر للأنا حين عمد إلى قلب الحقائق و تشويه الرّؤى حتّى يتمكّن من جعل وجهة نظره هذه مبرّرا لفرض ثقافة السّيطرة والاكتساح بدون هوادة، بعدما أعطى لنفسه الحق في نفي الآخر من موقع التفوق الذي بناه لذاته.

تتجسد لنا هذه المعاني في هذا المقطع الشعري حيث تظهر الأنا في البداية رمزا للظلم والاضطهاد الواقع عليها من طرف الآخر، ويتجلّى هذا من خلال الفعل (هاضوك) الذي يحمل دلالة الكسر والتّحطيم، ومعنى أن تحطّم الأنا هو محاولة القضاء على كيانها المادّي والمعنوي الذي يراه الآخر بأنّه يهدّد وجوده، لكنّ رغبة الشّاعر في دحض هذه الصّورة التي لا تتوافق وحقيقة الأنا تتّضح عندما تأخذ رمز (طير السّلام)، وهنا تنكشف لنا صورة الأنا على حقيقتها، وهي تشير إلى الأمن والاستقرار كما تحيل إلى معنى آخر وهو موقف الأنا المسالم للآخر والمنفتح عليه والرّاغب في الاتّصال به وإصلاح العلاقة معه، لذلك نجد أنّ ملامح الأنا لخّصت في كلمة السّلام.

إنّ الأنا بهذه القيمة _أي السّلام_ تحاول أن تنتصر لنفسها منذ البداية وتنقي صورتها من كلّ ما يمكن أن يشوبها لذلك تراءت من خلال هذه الصّورة المجازيّة التي رسمتها

---

(1): مصطفى محمّد الغماري، الهجرتان، الشركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1994، ص 30، 31.

لنفسها حتى أنها تدعم ذلك بإضفاء صفة أخرى وهي(الأوّاب) هذه اللّفظة القرآنيّة التي ذكرت في وصف داود عليه السّلام إذ قال سبحانه وتعالى:(وَوَهَبْنَا لِدَاوُودَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ)(1)، فإذا كان هذا الطّير الذي يعود على الأنا قد اختار نهج السّلام فإنّه كذلك يجسّد صورة التائب المطيع الرّاجع إلى خالقه دوما، وبذلك فالشّاعر يحاول أن يرسم لنا الإطار العام الذي يحدّد شكل الأنا، وهو إطار ديني بالدّرجة الأولى.

لقد عمدت الأنا إلى تحديد ملامحها وفق دائرة الدّين الإسلاميّ وعيا منها بالخلفيّة الحقيقيّة التي ينطلق منها الآخر في تكوين أيّة صورة لها، وهي عداؤه الدّائم لهذا الدّين، وقد أبانت هذه الأسطر الشعرية هذا المعنى بشكل واضح ودقيق، ففي السّطر الشّعري الثّالث يقابلنا الفعل (رأوا) الذي يرتبط بحاسّة البصر فيحيل مباشرة إلى مصطلح الصّورة ممّا يجعلنا نجزم بأنّ هذا السّطر يمثل لبّ الصّورة التي يحملها الآخر للأنا، فشدو الطّير يعني تسبيحه للخالق عزّ وجل، وتعبير كذلك عن توجّه الأنا الخاص الذي اتّخذته منطلقا للمطالبة بحقها في الوجود ضمن هذا الإطار والاستماتة في الدّفاع عنه ضدّ الآخر الذي هدّد هذا الوجود و قابله بصور شتّى من النفي والإسكات بل ورأى فيه همجيّة.

وهكذا تتوالى الصّور في سلسلة الأحكام التي صاغها الآخر ضدّ الأنا والتي تستهدف القضاء عليها بالطّعن في الشّريعة الإسلاميّة، حيث يبدو الآخر متمركزا على ذاته مستبعدا للأنا متّخذا موقفا منغلقا تجاهها مناقضا بذلك موقف الأنا السّابق المنفتح عليه.

وهو حين يصفها بالهمجيّة يقلّل من شأنها بل ويحطّ من قيمتها لتصل إلى مرتبة الحيوانيّة ذلك أنّ هذه الصّفة في أكثر حالاتها تطلق على **"الإبل التي تشرب دفعة واحدة والغنم المتروك يموج بعضه في بعض بلا راع"**(*)، وإذا أطلقها على الإنسان فالأكيد أنّه يقصد الرّذال من النّاس الذين تتعدّى أخطاؤهم حدود الذّاتية لتطال الآخر فتسبّب له الكثير من الأذى (تؤذي ندامى الجنس والأعناب)، وهنا نلحظ نوعا من التهكّم يبديه الشّاعر من الآخر حول هذا الاعتقاد حين يقدّمه بما يناسبه من الأوصاف فيجرّده من القيم الأخلاقيّة، وكأنّ الأنا هنا ضمنيا تحاول أن تقابل الصّورة التي رآها بها الآخر وهي الهمجيّة بصورة

---

(1): ص، 30.

(*): ويقال همج وهامج للرّذال من النّاس والحمقى. ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص962.

أخرى شكلتها له حصرتها في غياب الأخلاق مع تصحيح صورتها عنده بإثبات وجوده الديني (الأوّاب)، والإنساني ككل(السّلام)، فهي عبر هذا الآخر الذي يمثل الغياب هنا تؤكّد حضورها الفعلي، لذلك نجد أنّ "**الآخر الإنساني الأصل فيه أنّه غائب عن عالم الذات أو عن وعيها وهو لا يحضر_حين يحضر إلى عالم الذات إلاّ لتمارس قمعه أو تغييبه من جهة أو لتجعل منه كما هي في أفضل حالاتها معه_ مجرد معطى لتجربتها الوجوديّة الإبداعيّة من جهة ثانية**"(1).

ولعلّ هذا تأكيد لما قد توصّلنا إليه من قبل كون الآخر مصدر استمراريّة الأنا والعامل الأهم في تجربتها، فلولا الآخر المدّعي همجيّتها وأنّها لا خير يرتجى منها لما كان هذا الاهتمام منها بنفسها وإصرارها على إبراز تفوقها القيمي على الآخر.

ولم تكتفي الأنا بذلك بل إنّها سعت إلى محو الصّورة التي شكّلها لها الآخر نهائيا فاعتبرتها وهما من نسج خياله وسراب لا وجود له في الحقيقة جرى صداه بينهم حتى أضحى عزاءهم.

وبذلك فإنّ هذه الصّورة التي وقرت في مخيّلة الآخر عن الأنا أضحت همّه الخاص به ولم تعد مشكلة ذاتيّة بالنّسبة للأنا، وإن كانت مفعمة بالسّلبية تجاهها، خاصّة بعدما عرفت طريقها وأيقنت من سلامة اختيارها الذي لا ولن يلتقي و نهج الآخر، وهذا الرّفض الذي تبديه له في الأخير دليل على وصولها إلى حالة من الانفصال التام بينهما وقد كان الآخر هو السّبب الأوّل والأساس في إحداثها، ولم يتوقف عند هذا الحدّ بل أضحت الأنا عنده توصف بالتطرّف، وهو ما نراه في العنصر الموالي.

3. صورة الأنا/التطرّف:

إنّ استهداف الآخر المستمرّ للأنا عن طريق محاربة الدّين الإسلامي باعتباره مصدر خوف وقلق له دفع بها إلى التشبّث أكثر بهذه الدّعامة، والتي جاءت كردّ فعل طبيعي على حالة الهجوم تلك، إلاّ أنّ هذا التصاعد في الاحتماء بالدّين الإسلاميّ اعتبره الآخر تطرّفا و مجاوزة للحدّ ،وهو إحدى الصّور المهزوزة التي ترسم بحقّ الأنا والإسلام، وهذا ما نلاحظه من خلال المقطع الشعري الآتي:

(1): عبد الواسع الحميري الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص 76.

وَ يَا رَسُولَ اللـه..أيّ زُورٍ؟
جَاؤُوا بِـهِ..وَأيَ فِكْرٍ بـُورٍ؟
قالُوا...وكَمْ مِنْ فَلتَةٍ كَفـُورٍ
تَكْشِفُ عَنْ مَخَبّأِ الصُّـدُورِ
إنّ الذّينَ عَايَنُوا سَنَاكَــا
وَ أيْقَنُوا أنّ الـهُـدَى هُدَاكـا
تَطرَّفُوا فَأخْطَأُوا الطرِيقَــا
إذْ جَانَبُوا " السَّيدَ وَالرَّفِيقا "
وَالعَصْرُ مِنْ لُعْبَتِهِ السيَاسَةَ
وَالحَقُّ أنْ تَتَبعَ الكِيَاسَـةَ[1]

لعّل هذا الاستهلال بمخاطبة الأنا للرّسول "صلى الله عليه وسلم" يكشف عن طبيعة القضيّة في هذه الأسطر كون موضوعها ديني بالدّرجة الأولى، وقد اتّضح موقف الأنا من الصّريح من الصّورة التي شكّلها لها الآخر منذ البداية في قولها (أيّ زور جاؤوا به..وأيّ فكر بور؟)، فهي تعلن رفضها الكلّي لما أتى به عنها كما تعتبره كلاما ملفّقا و فكرا عقيما دون أن تكشف عن فحوى هذه الصّورة.

إلاّ أنّ هذا القلق اللغوي الذي نلمسه من خلال أسلوب الإنشاء المتمثل في النّداء والاستفهام، يعكس نفسيّة الأنا المتوترة إزاء هذه الوضعيّة، كما يوحي بحجم التشويه الذي تعرّضت له صورة الأنا، وهو ما تعتبره مرآة صادقة عمّا يختبئ وراءه من حقد دفين والتواء فهم (و كم من فلتة كفور/تكشف عن مخبّأ الصدور).

ثم تبدأ الأنا في عرض ملامح هذه الصّورة باستخدام جملة مقول القول التي كان لها شيوعا ملحوظا في نقل ما رسمه الآخر للأنا من صور، وهي "**الجملة المحكية بعد فعل القول**"[2].

ولعلّ السّبب في هذا الاستعمال يعود إلى رغبة الأنا في إشعار المتلقي بواقعيّة الأمر والحدث بأداة التوكيد (إنّ) تعبيرا عن يقين الآخر ممّا وقر في ذهنه من صفات عن الأنا و تخصّ بها أولئك (الذين عاينوا سناكا/ وأيقنوا أنّ الهدى هداكا) وهو ما ينطبق عن الأنـا التي فضّلت التمسك بهويتها و نصرة دينها، و نتيجة ذلك كانت الصورة التي احتفظ

(1): قراءة في آية السيف، ص 102.
(2): محمد الصّالح الضالع، لسانيات اللّغة الشعريّة، منشورات ذات السّلاسل، الكويت، ط1، 1997، ص 324

بها الآخر للأنا في فكره و تتجلى في السطر الشعري الموالي (تطرّفوا فأخطأوا الطريقا) فبلفظ صريح تعبّر الأنا عن رؤية الآخر تجاهها الذي اعتبرها كيانا خارجا عن المألوف، متطرّفا و مجاوزا حدّ الاعتدال(*).

أمّا الأجدر في رأيه فهو مسايرة العصر الذي يقتضي تقزيم العامل الدّيني إن لم يكن إلغاءه البتّة أو إخفاءه وعدم التّصريح به، والحقّ الذي تسعى إلى إحلاله الأنا في اعتقاد الآخر يتطلّب منها نوعا من الفطنة و الذّكاء في تحقيق ما يتماشى و مصلحة العصر ليس إلاّ.

إنّ كل هذه الانتقادات الموجهة للأنا في كيفيّة التّعامل مع دينها الذي يفرض عليها أطرا محدّدة لا يمكنها الحياد عنها، إن كانت قد تعرّضت إليها من طرف الآخر الممثّل في المجتمع الغربي فإنّ الأمر يزداد تعقيدا عندما يتعلّق بالسّاحة الإسلاميّة نفسها:

إذَا أورَقت كَبِدٌ بالضّيَـاءِ
يُقَـــالُ تَطــرُّف
وإنْ أشْرَقتِ مُقلٌ بالضِّيَاءِ
يُقَالُ تَطـــــرُّف
وَإنْ جَلْجَلَتْ شَفَةٌ بالنِّدَاءِ
يُقَالُ تَطـــــرُّف(1)

فهذا المقطع الشعري يكشف بالتأكيد عن الكثير من علامات التشهير والتحامل على الأنا و توجّهاتها والإسلام وتعاليمه لذلك فإنّ الحكم على الأنا بالتطرّف يعبّر عن موقف انغلاق من الآخر وتعصّب فكري تجاه كل ما يصدر عنها من رؤى و أفكار، ولعلّ سيطرة لفظ (تطرّف) يعبّر عن الزّاوية الضيّقة التـي حوصرت فيها الأنا حين صودرت منها حرّيتها تحت دعاو شتّى أبرزها التطرّف، وهي التي -أي الأنا- تعتبر الدّين الإسلاميّ نور هداية للنّفوس وضياء إشراق للمقل، يدلّ على ذلك تردّد لفظ (ضياء) مرّتين بالإضافة إلى الفعلين (أورقت وأشرقت) اللذين يعبران عن الحياة و البعث من جديد في ظلّ التزوّد بمبادئ روح الشّريعة الإسلاميّة، أمّا الفعل (جلجلت)، فهو يوحي بنبرة الرّفض و الثورة اللّذين تحملهما الأنا للآخر حين المطالبة بحقوقها المشروعة لها.

(*): تطرّف: أتى الطرف، الشئ صار طرفا، جاوز حدّ الاعتدال. ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللّغة والأدب والعلوم، ص 480.

(1): مصطفى محمّد الغماري، قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث، قسنطينة، د ط، 1980، ص17.16.

ولعلّ هذا الأسلوب في التّعبير عن سخط الأنا من الواقع والآخر كان مبرّرا استند إليه هذا الأخير في اعتبارها أساس الأزمة الحضاريّة نتيجة اعتمادها-كما يعتقد- على القوّة و القسوة بل والعنف في فرض وجهة نظرها والسّعي إلى بناء مجتمع إسلامي كما تراه هي، فهي بهذه النّزعة القمعيّة التي لا تمارس سوى الاصطفاء العقائدي وقد أصبحت في عداد الأطروحات الاستبدادية الدّموية.

لكنّ هذا التّعميم الذي أسقط على كامل صورة الأنا- وإن كان يحتوي على قدر كبير من الحيف و الجور في حقها- إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من الإشارة إلى الاستثناء الذي أحدثته الفئات التي تتحدّث باسم الإسلام حين خرجت عن تعاليمه و مارست التطرّف الديني(*) في شكله الحقيقي فلم تتقن سوى لغة القمع و العدوان وإراقة الدّماء التي حاربها الإسلام في القرآن الكريم في عدّة مواضع نذكر من بينها قوله تعالى:(يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ)(1)، أمّا عن الإكراه في الدّين فذلك ممّا لم يبن عليه الإسلام لقوله عز وجل: (لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ)(2)، ولعلّ هؤلاء بتوجّهاتهم تلك قد ساهموا في تشويه صورة الأنا والإسلام أكثر من ذي قبل و خدموا المتآمرين عليهما.

وإذا كانت هده الصّورة تنأى بالأنا عن حقيقتها، فإن الصورة الموالية تبدو أقرب إلى شكلها الواقعي.

4. صورة الأنا/التخلّف:

لعلّ من أبرز الصّور التي وقرت في مخيّلة الآخر عن الأنا، وسمحت له برسم ملامح مكتملة عن نفسه وطرح هيئة لها هي صورة التخلّف التي أتت كمحصّلة بمقارنة عقدها بين

(*): لقد استخدمنا في هذا العنصر عدة مصطلحات كالتطرف والتعصب، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى أشرنا إليها بما يرادفها التطرف الديني أما الإرهاب الرّاهن فهو قضية سياسية، وهناك خصائص يتسم بها الغلاة وهي التعصب في الرأي والتشدّد في كلّ الأمور والغلظة والفظاظة وسوء الظن". ينظر: صالح الحمّود، الثقافة العربية..الواقع والمستقبل، مجلّة الكلمة، ع19، س5، شركة الكلمة، قبرص، 1998، ص158

(1): الحجرات، 13

(2): البقرة، 256

الشّرق الذي يمثّل الانحطاط والتخلّف في مقابل الغرب الذي يعني الرّفعة و التقدّم، وهذا ما نلاحظه من خلال المقطع الشّعري الآتـي:

الشَّرقُ فِي مَكَانِهِ يَخــُورُ!
وَالغَّربُ فِي مَـدَارِهِ ..يَدُورُ..
الشَّرقُ فِي أسماره أسمـار!
والغَّربُ فِي أوطارِهِ أطوَارُ! (1)

فهذا المقطع الشعري يكشف عن ثنائية الأنا والآخر بشكل واضح حيث أشير إلى الأنا بلفظ مباشر وصريح (الشرق) في مقابل الآخر الذي أخذ تسمية (الغرب)، وكأنّ الأنا تحاول أن تكشف عن حضورهما اللّذين غيّبا في مواضع سابقة حين نابت عنهما صفاتهما، لتنقل لنا صورة كيانين مختلفين و متناقضين، فما يمكن رصده منذ البداية هي علاقة الاختلاف السّائدة بينهما حتّى على المستوى اللّغوي، فحين تثبت الأنا حضورها لغة يغيب الآخر وكذلك الشّأن بالنّسبة له.

إنّ هذا التناوب في ظهور طرفي الثنائية على نحو جدلي إن كان يعبّر عن تنافر ظاهر بينهما فإنّه يرسم معالم التّمايز والمفارقة التي أرادها الآخر حين أعطى للأنا سمة الضعف والعجز في مقابل إبراز نفسه في صورة تبدو أكثر قوّة وتفوّقا، وهذا ما لمسناه في السّطر الشّعري الأوّل (الشرق في مكانه يخور)، وهو ما يدلّ على أنّ الأنا معطّلة وعديمة الفاعليّة بل إنّ الآخر يعلن لحظة توقفها النّهائي عن الاتجاه نحو المستقبل ومواصلة الدّرب وهذا من شأنه أن يسير بها نحو الزّوال الأكيد.

كما تقوم اللّفظة (يخور) بتجسيد هذه الدلالة التي تعبّر عن السّقوط والانهيار دون إبداء أيّ مقاومة أو محاولة لتغيير هذا الوضع، فشبه الجملة المقدّمة (في مكانه) دليـل على ذلك إذ تعكس لحظة التوقف في الفضاء المكانيّ معنى الجمود والثبات على الحال، وهذا مغاير للسّنة الكونيّة الخاضعة دوما للتغيّر والاستمراريّة، هاتان الصّفتان اللّتان لم يكن في استطاعة الأنا تحقيقهما، في حين تمكّن الآخر من تأمينهما لنفسه حين راح يستجمع المؤهّلات الكافية التي تساعده على الإبداع والابتكار، ولعلّ الفعل يدور يدلّ على التجـدّد

(1): قراءة في آية السيف، ص 103.

الدّائم.

وتعود الأنا بالظّهور مرّة أخرى من خلال مصطلح (الشّرق) بعدما يختفي الآخر (الغرب) لتعكس باقي صور التخلّف التي سارع الآخر إلى نعتها بها، فلم يجد الشاعر إلاّ (الليل) رمزا يصف به الواقع المأساوي الذي تعيشه في إطار تواجدها الهزيل ضمن كلّ ما تبعثه هذه الكلمة من دلالات هامشيّة كالجهل، الضلال، الخمول، التواكل، وحتّى الموت ممّا طبع صورة الأنا بالسّوداويّة وكأنّ كلمة (أسمار) هنا تأكيد لواقع التخلّف وهزيمة الأنا

وأمام هذه الصّورة للأنا يأتي الآخر لنفسه بالصّورة المخالفة التي تثبت التقدّم والحضارة (الغرب في أوطاره أطوار)، وهو إذ يقوم بذلك فإنّه ينفيهما عن الأنا في الآن ذاته، وهو نفي اكتسب حقّ ممارسته ضدّها وبناه على منطق المعرفة العلميّة التي وصل إليها.

ولعلّ صورة التخلّف التي سعى الآخر إلى وسم الأنا بها تحوي نصيبا من الصّحّة ينأى به عن الأوهام التي عهدناها عليه من قبل نتيجة مطابقتها لحقيقة الأنا، لكنّ الآخر راح يضخّم هذا الواقع الموضوعي فأظهر الجوانب السّلبيّة من تاريخ حضارة الأنا ليجعل منها شخصيّة غير قادرة على الإبداع ومن ثمّ يتمكّن من فرض نموذجه الحضاري جهلا منه بأنّ مزيّته تترسّخ عندما يبرز في أماكن ذات ثقل حضاري وليس العكس كما أنكر كلّ وجود متميّز له، وهو حكم من الأحكام التي تجاوزها الزّمن لأنّ الإقرار بتفاعل الحضارات ضروري والاعتماد على الآخر في نواح محدّدة لا يعطي حقّ السّيطرة والإقصاء.

لقد سارت الحضارة إلى الوجهة التي يرغب فيها الآخر أن تكون وهذا في ظلّ مفاهيم سائدة لديه أساسها أنّه حامل مشعل الحضارة إلى بقيّة الشّعوب مع ضمان احتفاظه بالتفوّق والتميّز عنها، ولكي يضمن تواصل الأنا معه فقد سعى إلى بتر كلّ رباط مع الماضي الذي اعتبره مصدر التخلّف، فالتراث هنا يمثّل الأصالة في مواجهة التّحديث والماضي في مقابل الحاضر، والأنا إزاء الآخر ومن خلال الأبيات الشعريّة الآتية نعي مدى تشبث الأنا بهذا الماضي وكيف هي ملامح صورتها بدونه.

رُبَّ فِكْرٍ يُضِيءُ فِي اللَّيْلِ أَحْقَــا ... بَا وَفِكْــرٍ مَا ضَــرَّ أَلاَّ يَكُونَا
قَدْ قَتَلْتُمْ مِنَّا التَّارِيخَ وَالحُـــ ... بَّ وَكَنْـــزًا يَسُوؤُهُ أَنْ يَهُونَـا
كَنزُ آبَائِنَا الأُلَى صَيَّرُوا الشَّمْـ ... سَ بِسَاطًـا وَالمُرْسَلاتِ مُتُــونَا
كَنْـزُ آبَائِنَـا شَرَايِيـنُ جَمْـرٍ ... يَتَهَادَى لَهِيبُـهُ نِسْــــرِينَا
لَمْ نَكُنْ دُونَهُ سِوَى مَا يَشَاءُ الغَـ ... دْرُ مِـمَّا يَسُـــرُّهُ أَنْ نَكُونَا

صُـورًا مِنْ صَبَابَـة تَتَعَـرَّى وَلُهَاثًـا نَشْقَـى بِهِ أَوْ نَخُــونَا
وَرَبِيعًا يَغُوصُ فِ البِرَكِ الحُـ مْرِ وَوَرْدًا يَشُـوكُهُ الشَّائِكُونَــا
وَخَـوَاءً تَجُوبُهُ رِيـحُ عَـادٍ صَرْصَرًا تَنْسِفُ الذُّرَى وَالحزونَـا
تَتْرُكُ الدَّرْبَ صَفْصَفًا يَتَعَـاوَى فِيـهِ بَاغُـونَا فَوقَـهُم بَـاغُونَا
لَم نَكُنْ دُونَ كَنزِنَا غَيرَ ضِغْثٍ مِنْ وُجودٍ يَلْهُو بِهِ اللاّهُـونَا[1]

يتجلّى لنا من خلال هذه الأبيات الشّعرية ضميران أساسيّان يشكّلان ثنائيّة الأنا والآخر (نحن وأنتم)، وقد اقتضت الضّرورة أن تأتي الأنا بصيغة الجمع كون موضوع هذا النصّ الشعري يتّصل بهويّة الأمّة ككل وليس بقضيّة أنا فرديّة، فالماضي أو التراث يمثل المشترك الجمعيّ الذي يلتف حوله كل من ينتمي إلى دائرة النّحن وهو" **وثيق الارتباط بأنماط السلوك البشري الرّاهن وبالحياة الحضارية للأفراد و الأقوام والجماعات وبكل ما له صلة بوجود الإنسان الحيّ على سطح هذه المعمورة من أنظمة وقيم ودساتير ومعتقدات ووسائل العيش وإمكانات التصوّر ونحو ذلك**"[2]، ولأنّه كذلك فقد سعى الآخر جاهدا إلى انتزاع هذه القداسة منه بدعوى أنّه لا يتماشى والعصر.

بالمقابل نجد أنّ الأنا كان لها موقفا من هذا الموضوع وتجاه الآخر أيضا ولعلّ ذلك يتّضح منذ البيت الأوّل حين عقدت مقارنة بين فكرين مختلفين: الأوّل تربطه بالفعل (يضئ) وهذا ما ينطبق فعلا على الفكر السّديد الذي يبدّد الظّلام وينير القلوب والعقول –وهو ما يحمل بين طياته إشارة إلى المنهج الذي يدافع عن التراث- أمّا الثاني فتتمنّى زواله.

والسّبب في شعورها هذا يتّضح من خلال البيت الموالي حين تأتي باللّفظ (قتل) وهو فعل عدواني لا يحمل بين طيّاته إلاّ الشرّ المبيّت والحقد الدّفين ثم ترى نتيجة جناية هذا الآخر عليها لنجد أنّها أصيبت في صميمها المعنوي و المادّي أيضا لمّا انتهى فيها كل شيء جميل (التباريح، الحب، وكنزا...) وممّا زاد في بشاعة المشهد الشعور بالذّل والهوان نتيجة هذا الموقف الهجومي على ماضيها.

---

(1): قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2001، ص 85، 86.
(2): عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986 ص 11 .
.

ثمّ تبدأ الأنا في رصد صورتها التي آلت إليها حين رضخت لرغبة الآخر في انقطاع حاضرها عن ماضيها (لم نكن دونه سوى ما يشاء الغـ/ در مما يسره أن نكونا) وهو ما أعطى صورة القوّة والتحكّم في الموقف للآخر من جهة وانهزاميّة الأنا أمام وجوده الطّاغي نتيجة طواعيتها له من جهة أخرى.

هي الوضعيّة إذن التي أفرزت انفتاح الأنا عليه دون ضوابط واللّحاق بركبه الذي تحوّل إلى استلاب وتقليد أعمى ظنّا منها أنّ ذلك هو الخلاص والانعتاق من مظاهر التخلّف والجمود والضّمان الحقّ للخروج من ركب التأخّر، لكنّ شيئا من ذلك لم يحدث فقد أضحت الأنا كيانا مهمّش الوجود فاقد الهويّة واقعا تحت التبعيّة للآخر.

وقد أجاد الشاعر تصوير هذا الواقع المكشوف حين استغلّ إمكانات اللّغة المتاحة في تشكيل صوره الشّعرية، فهذا الرّبيع الذي تحوّل إلى إنسان يغوص في برك لكن من دم وهذا الورد الذي أحيط بالأشواك من كلّ جانب يجسّد إحدى صور الأنا المأساويّة الواقعة تحت الضّيم الذي اختارت سبيله حين رضت بالآخر حلا لمشكلاتها دون الرّجوع إلى أناها الحقيقية وامتثلت هذه الأمّة لحملات الآخر الضّارية على التّراث الهادفة إلى **"حجب الماضي الذي يتمثّل في الدّين والقرآن واللّغة والتّاريخ باعتبارها الرّوابط الأساسيّة لوحدة الفكر العربيّ الإسلاميّ والضّمان الأكيد الحائل دون تفتت الأمّة في الفكر الغربي"**[(1)].

لذلك فإنّها بمجرّد تنكّرها لهذا التراث فقد حكمت على نفسها بالاندثار والذّوبان في أتون الآخر إن لم تكن أضحت بقايا صور مشوّهة عن وجود مترهّل، وهي الصّورة التي أرادها الآخر أن تكون عليها في النّهاية.

إذا كان هذا هو موقف الأمّة من تراثها فإنّ الذات الشّاعرة تصرّ على تواصلها معه واستمرارها فيه، بدءا من رفضها لكلّ محاولات الآخر التغريبية وصولا إلى تمجيدها للماضي من خلال بنية القصيدة ككل التي شكلتها وفق نظام القصيدة العموديّة التقليديّة وما يقتضيه هذا القالب الفنيّ من مراعاة لقواعد محدّدة.

(1): أنور الجندي، معالم الفكر العربي المعاصر، ص 176.

بالرغم من ذلك فإنّ هذا المنهج انفعالي يسعى إلى تأكيد الأنا لكنها تظل أنا الماضي البعيدة عن ويلات الحاضر لذلك فالأجدر استغلال هذا التراث استغلالا يضمن تلبيته لحاجات العصر وعدم الوقوف عنده فحسب.

5. صورة الأنا/الانهزاميّة:

تعرّض "مصطفى محمّد الغماري" في شعره إلى ما لحق الأنا من اتّهامات تدور فحواها حول عدم القدرة على مواجهة مصيرها المحتوم وركونها إلى الخنوع والفشل، وهو ما توضّحه الأبيات الشّعريّة الآتية:

زَعَمُوا .. وَقَالُوا ... اَنَنَـا
يَا أُمَنَّا .. سَيفٌ مُعَـارُ
كَذَبُوا.. فَمَنْ غَنَّى عَلَـى
هَامَ الوُجُودَ لَهُ ازدِهَـارُ؟
فِي كُلِّ مَلْحَمَةٍ ... لَنَـا
وَرْدٌ يُكَلِّلُنَـا ... وَعَـارُ
وَبِكُـلِّ دَرْبٍ.. لَا يَقَـرُ
عَلَـى الخُنُـوعِ لَنَـا قَرَارُ
نَحْنُ الذّينَ لِرَبِّهِـمُ
سَجَدُوا.. وَلِلأَضْوَاءِ طَارُوا(1)

إذا تأمّلنا هذا النص الشّعري من زاوية جماليّة نجد أنّه يتجاذبه طرفان مختلفان يعبّران عن وجهتين متناقضتين، الأولى ينوب عنها ضمير(الواو) المتّصل بالأفعال (زعموا، قالوا وكذبوا) أمّا الثانيّة فتتجلّى بوضوح من خلال ضمير المتكلّم (نا) للجماعة، وهما يمثلان ثنائيّة الأنا والآخر، ومنهما يبدأ الإبحار في عالم القصيدة.

إنّ أول ما يصادفنا في أوّل سطر شعري اللفظتين (زعموا وقالوا) وهما فعلان يحملان في مضمونهما إشارة إلى الصّورة التي كوّنها الآخر عن الأنا والتي تتّضح معالمها عن طريق جملة مقول القول (إنّنا يا أمّنا سيف معار)، وتفتتح هذا التركيب بأداة التوكيد(إنّ) لتثبت يقين الآخر التّام من صحّة ما وقر في ذهنه من صور عنها، وهو ما يتناقض والفعل (زعموا) الذي أكثر ما يقال فيما يشك فيه أو يعتقد كذبه، وبذلك فإنّنا نسجّل أولى علامات الاختلاف و الجفاء السّائد في العلاقة بين الأنا والآخر والذي قد يصل إلى حدّ الصّراع،

(2): أسرار الغربة، ص 189.

وعبر أسلوب النّداء (يا أمنا) تنقل الأنا هذه الصورة إلى المقصود بالإشارة إليه وهو الأمّة أو النّحن، وتلخّص هذه الصّورة في كلمتين (سيف معار)، فأمّا السّيف فإنّه " **أداة القتال ورمز الشّجاعة وعنوان الفروسيّة و باب الفتوح و دليل القوّة وبه يكون للعطاء معنى وللكرم مغزى**" (1) ولكن الآخر ألصق بهذا السّيف صفة (معار) رغبة منه في إضعاف قوّة خصمه وإشعاره بالانهزاميّة من خلال إسقاط أدوات القتال عنه التي تحقق الأنا من خلالها ذاتها و تجد فيها رمز صلابتها و تحديها للآخر، وبذلك تصبح الأنا تحت وطأة الآخر بعد تمكّنه من إخضاع كل ما يمدّها بالقوّة و الرّهبة ونفي معالم البطولة عنها.

غير أنّ الأنا لا ترضى بهذه الصّورة من الآخر التي تمضي بها نحو الأفول والاندثار، ففي لحظة من تعاظم ذاتها تعلن عن تحدّيها له من خلال رفضها القاطع لهذا الواقع وتفنيدها لكل ما ادّعاه الآخر عنها من فشل وهزيمة وخنوع، وذلك باستخدام الفعل (كذبوا) الذي عمق من ثقتها بنفسها وقدراتها من جهة كما فضح دعاوي الآخر من جهة أخرى حين راح يكيل التهم جزافا.

وتدعّم صحّة ما ذهبت إليه من أحكام حول ذلك عن طريق أسلوب الاستفهام الاستنكاري (من غنّى على هام الوجود له ازدهار؟) الذي أبرز الأنا في صورة تبدو فيها أكثر قوّة و تضخّما فالضّمير(الهاء) يعود على الأنا ذاتها وهو الذي جسّد هذه المعاني حين نسب إليها فأرجع إليها كلّ ما كان قد سلبه الآخر.

كما يقوم اللّفظ (ازدهار) بدوره في منح الأنا هذه الصّفات، التي تبدو وكأنّها تبحث عن مشروعيّة حكمها على صورتها لدى الآخر بالكذب، وتزيد على ذلك باسترجاع الماضي وارتداده إلى الحاضر حين تصفه بكلّ ما حفل به من بطولات فذّة أثبتت فيه الأنا سلطته على الآخر ولعلّ استخدامها لكلمة (غار) الذي صاغته من جوّ المعارك والحروب و التي تجد فيها الحلّ الأمثل لتخلّصها من الخضوع للآخر، يحمل بين طيّاته عنف المجابهة بين الأنا والآخر، كما يدلّ على التحدّي الصّارخ الذي تحمله الأنا للآخر وإن كان هو نفسه يرى في القيم العربيّة الإسلامية كالرّجولة والفخر والبطولة تعويضا كاملا لشعور بالنقص.

---

(1): منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي-التشبيه- ، ص 314 .

ولكي تثبت الأنا تفوّقها الدّائم على الآخر في كلّ الأزمان تأتي باللّفظ (يكلّلنا) الذي صيغ في المضارع بما يحيل إليه هذا الزّمن من استمراريّة في الحدث، وكأنّ الأنا هنا أرادت أن تجعل من الماضي المشرق دليلا على تحرّرها من هالة الهزيمة التي أحاطها بها الآخر في أوّل المقطع الشّعري و تأكيدا لذاتها المحققة في انتصارها بالسّيف عليه.

لقد حاولت الأنا إثبات ملمح البطولة والشّجاعة الذي رسمته لنفسها فيما سبق حين أتت بما يخالف الصّورة التي رآها فيها الآخر والتي كانت تسودها في عمومها الانهزاميّة، وحتّى تتمكّن من تغيير هذه الصّفة مرّة أخرى فإنّها تلجأ إلى أسلوب النّفي بقولها (لا يقرّ على الخنوع لنا قرار)، فهنا تقوم الأداة (لا) بتعزيز خصال الأنا السّابقة وذلك بتجريدها من سمة (الخنوع) التي تفرض نوعا من الاستسلام التّام للآخر وما ينتج عنه من شعور بالذّل والمهانة وهو يدور في الحقل الدّلالي نفسه للانهزاميّة، الضعف، الخضوع...فالأنا ترفض رفضا قاطعا أن تهان كرامتها أو يساء إليها حين تشوّه صورتها الحقيقيّة.

ثمّ يأتي السّطر الشّعري الموالي ليكشف عن اعتكافها على الانصهار في بوتقة الدّين التي تقتضي الانصياع لله الأحد (نحن لربّهم سجدوا)، وقد ساهم هذا التّركيب في تعظيم صورة الأنا وإظهارها على حقيقتها مع دحض فكرة الآخر عنها.

أما حين يقتضي الأمر السّعي نحو المجد و طلب العلى لنصرة الحق والثورة ضدّ الضّيم فإنّهم (للأضواء طاروا)، ولعلّ لفظ (الأضواء) يحيل إلى معان عدّة قد نجد من بينها الأمل في غد مشرق ومستقبل أفضل، وهي النّظرة التفاؤليّة التي نفاها البعض عن الغماري فرأوا "**انعدامها في شعره حين جعلوه شاعرا سلفيّا و انهزاميّا و رجعيّا...**"(1). فإذا كان الرّكون إلى الذّات و الشعور بوطأة الحياة إحدى ذرائع الآخر في وسم الأنا بصفة الانهزاميّة فإنّ النّتاج الشّعري الغماري خير دليل على عدم صحّة هذه الفكرة، فالكثير من النّماذج الشّعرية تعبّر عن تلك النّظرة المستقبليّة المتفائلة مثل قوله:

إنْ تَبْحَثُوا عَنِي..فَإنِّي فِي الظَّلامِ رَهِينَ أسْرْ
أو تَقْرَؤُوا عَنِّي..فَإنِّي فِي البُحُوثِ رُكَامَ فَخْرْ

(1): عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 92 .

أو تَسْأَلُوا عَنِّي..فَإنِّي فِي الجِبَالِ رِيَّاحَ ثَـأر
أو تَسْأَلُونِـي.. إنَّنِي لِغَدٍ..لأطفَالٍ..لِكِبْرِ (1)

تكتسي صورة الأنا رداء تحدّ للآخر وتطلّع نحو المستقبل بالرّغم من الواقع المتردّي الذي كبّلها بقيوده وحدّ من انطلاقتها، وهنا تعبّر برمز اللّيل عن هذا الحاضر الذي يبرز بوصفه آخرا بالنّسبة لها نظرا لعمق الشرخ الموجود بينهما والذي جاء نتيجة اختلاف في الرّؤى والمنطلقات.

كلّ ذلك كان بإمكانه أن يضعف عزيمة الأنا ويصنع منها كيانا منهزما، إلاّ أنّ شيئا من ذلك لم يكن حتّى وإن أصابتها لحظات من الضّعف والوهن والأحزان فتلك من طبيعة الإنسان، وإذا كنّا نلحظ نوعا من الافتخار بالذّات في السّطر الشعري الموالي فإنّ ذلك يحمل بين طيّاته الحطّ من قيمة الآخر، فسرعان ما استعادت الأنا صلابتها ووقوفها أمام الزّمن لتجابه هذا الواقع .

ولعلّ اللّفظ (ثأر) يترجم تحدّي الأنا للآخر كما أنّ لفظي (جبال ورياح) يحملان بين طيّاتهما كلّ هذه المعاني، فكلمة (جبال) تعني صفات الرّزانة والرّسوخ والقوّة والثبات التي تحلّت بهم أمام الآخر، أما(رياح) فهي "**في الشّعر الحداثي رمز الاجتياح والثّورة، إنّها تزيل المعالم القديمة، وتطمس السّائد**"(2).

وهكذا تكون الأنا قد استكملت معالم القوّة التي تمكّنها من فرض سيطرتها مرّة أخرى على الآخر وتأكيد ذاتها التي تتعرّض للأذى المستمرّ منه، ولعلّ هذا اليقين من الانتصار عليه هو الذي أعطاها الثقة في غد أفضل والأمل في مستقبل أكثر إشراقا، مرفوعا على أيدي أطفال الزّمن الآتي، وهنا يستغلّ الشّاعر لفظ(الطّفل) كرمز للمستقبل والمحبّة حين يتشابك مع بقيّة الصّور فيزيد النّص الشّعري غنى ويكسب دلالاته التنوّع والإشراق.

وبذلك يتيسّر للأنا إخضاع الآخر لقوّتها حين أعلنت فكاكها من قبضته، ومن ثم عملت على العودة إلى ذاتها واستجماع عناصر القوّة فيها، وهنا تمّت المجابهة بين الأنا والآخر حين قرّرت الأنا فرض سيطرتها عليه وقد جاء ذلك مقترنا بلمسة أمل ونبرة تفاؤل.

---

(1) : أسرار الغربة، ص 172.
(2): كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، مصر، د ط، 2007، ص423

إنّ هذا التلاحم بين الشّعور بالرّفض والثورة على الآخر من جهة والرّؤية الاستشرافية للمستقبل من جهة أخرى ليعدّ تأكيدا منها على القوّة الكامنة في أعماقها والصّلابة في المواجهة و التحدّي وهو دحض في الآن نفسه للصّورة التي شكّلها لها الآخر حين وصفها بالضعف والاستسلام و الانهزاميّة.

وبذلك تكتمل أهم الصور التي شكلها الآخر للأنا، على أنّ السؤال الذي يفرض نفسه هو: كيف تنظر الأنا للآخر؟

ثانياً: صورة الآخر في مخيال الأنا:

يأتي الآخر في نصّ الغماري بشكل تتابعي ليأخذ صورا متعدّدة نرصدها من خلال ما يلي:

1. صورة الآخر/الأمّة:

يبدو أنّ الأمّة التي حاول الشّاعر أن يؤسّس ملامح هويّتها في متنه الشّعري قد انشطرت على ذاتها بعدما فقد جزء منها انتماءه إلى دائرة الأنا الجمعيّة نظرا لسلبيتة التي دفعت به إلى الوقوع في الآخريّة:

وَأشَاحَتْ بوَجهِهَا" أمّةُ العَار"
تَزْرَعُ الشّرَّ فِي بلادِي وَيُغْرِيهَا
قُلُولٌ . . مِمَنْ جَبَا الرّومـــــانُ
حَنقَتْ كَالسِّعْلاة[*]..يَحْفُرُ فِيـهَا
ألفَ عَارٍ..يَعْتَرِيهَـا امْتِهَـانُ
تَسْكُبُ الحِقْدَ فِي نُفُوسٍ بَرِيئَاتٍ
..كَمْ يَرْمِــي بِـهِ الأفْعُوانُ
أتُـرَاهَـا تِمِثَـالَ لُـؤمٍ أثِيـمٍ
نَـافِخٌ فِيهِ رُوحَهُ الشّيطَـانُ؟[1]

لقد اتّسعت مساحة الشّعور بالتّناقض بين الأنا والآخر حين لم يعد هذا الأخير ينحصر في شخص واحد أو مجموعة من النّاس أو حتّى نظام أو فكرة، بل تحوّل المجتمع بأكمله

(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص 45 ،46 .
(*): السِعْلاة والسِعْلاء والسِعلى: أنثى الغول أو الغول، ج سَعَالى وسِعْليات، ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص345.

إلى آخر مختلف، وممّا يؤكّد وجه الاختلاف هذا التّسمية التي أطلقتها الأنا عليه وهي (أمّة العار)، فإذا كانت الأمّة لفظة تطلق على مجموعة من النّاس تجمعهم روابط مشتركة فإنّ هذا المعنى يسقط بعد الإضافة (العار) التي تحيل إلى الفعل المشين وارتكاب المحظور.

إنّ وصمة العار التي ألصقتها الأنا بالآخر/الأمّة تتّضح دوافعها كلّما تغلغلنا داخل المقطع الشّعري حيث تصادفنا كلمة (الشّر) بكلّ ما تبعثه من توقعات لحجم الأذى الذي تتلقاه الأنا (والتي تتجلّى من خلال الياء المضافة في بلادي) من قبل الآخر(ويتوزّع عبر كامل المقطع الشّعري من خلال لفظ الأمّة أو ما يشير إليها)، وممّا يزيد في حدّة التوتر والجفاء بينهما صلة هذا الآخر/الأمة بالغرب الذي لطالما مثّل فكرة الآخريّة في أقصى دلالاتها، وكأنّ الأنا في صراعها مع هذا المجتمع تحاول أن تعمّق الاختلاف بينهما ليبدو أكثر تغايرا من الغرب ذاته، ممّا جعلها تصفه بالسّعلاة (حنقت كالسعلاة) وهي طريقة فنيّة تحاول الأنا من خلالها تجسيد هذا الآخر في أبشع صوره فشبّهته بسحرة الجنّ ، وكأنّ هذا الآخر قد استنفذ بوجوده المتناهي السّلبية العالم المادي الواقعي، فلجأت الأنا إلى عالم الخيال تستمدّ منه ما يناسب حقيقته.

وتعود كلمة (العار) بالظّهور مرّة أخرى فتتكرّر في هذه الأسطر الشّعريّة مرّتين لإلحاح دلالتها (ويحفر فيها ألف عار)، وتقوم رمزيّة العدد (ألف) هنا بمضاعفة هذه الصّفة التي ما هي إلاّ مضاعفة للألم الذي تشعر به الأنا ، فهذا الكمّ من العار يعادل مقدار العذاب الذي تعانيه في ظلّ مجتمع تحوّل إلى آخر.

ولا تتوقف الصّورة التي رسمتها له الأنا عند هذا الحدّ فحسب بل إنّ استحضار صورة الحيوان (الأفعوان) يقوم بتعزيزها حيث بدا الآخر متّسما بالشرّ والغدر وإضمار السّوء، فالشّاعر إذا أراد "**تصوير الخسّة والنذالة والظلم والغدر حضرته صورة الذّئب، والأفعى**"(1) وهي الصّورة التي عملت على صقلها الأنا أكثر من خلال أسلوب الاستفهام الاستنكاري (أتراها تمثال لؤم أثيم/نافخ فيه روحه الشّيطان؟) للوصول إلى شكل للآخر فاقد الرّغبة في

(1): محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتّجاهاته وخصائصه الفنية)، ص429

الفعل مستسلم للغفلة والخمول والجمود، لا يقوى إلاّ على الاستهانة بواقعه وضرب أمّته في صميمها حتّى أنّ الإنسان فيه قد غاب حين لم يعد قبضة من تراب ونفخة من روح الله بل طين آسن وروح شيطان، وإذا كان الآخر/الأمّة قد شبّه من قبل بالسّعلاة والأفعوان فإنّه هذه المرّة نسل شيطان وامتداد له.

ثلاثة صور للآخر ممعنة في التّغاير عن الأنا ترسم شكله بطريقة فنيّة لكنّها من جهة أخرى تشير إلى الأنا ذاتها التي تخفي مشاعر النّقمة والكره والمقت للآخر، هذه التقنيات التّصويريّة التي تصف الآخر لكنّها بالمقابل تعكس العالم الدّاخلي للأنا، فلم تعد صورة للآخر وكفى بقدر ما أضحت ترتبط بالأنا ووجودها معه:

أسَفًـــا يَـــا أمَتِــي | **مُـذْ نَعَانَــا الأسـَـف**
آه .. أرْوِي غُربَتِـــي | **مِــنْ دَمِــي..أعْتَرِف**
عَجَبٌ مِـلءُ الفـُؤَادَ | **لَوْ يُفِيدُ العَجــَب**
عَمّ فِـي الأرْضِ الفَسَاد | **لا تَسَل مَا السَــبَب ؟**
عَرَبٌ نَحـنُ صَحِيــحٌ | **اَمْ وُجُوهٌ مِنْ خَشَــب ؟**
وَ مَآقِينَــا قـُـرُوحٌ | **غَائِمٌ فِيهَا النـّـسَب**
لَســتُ أدْرِي مَــا هُوَ | **أيَسَــارٌ أمْ يَمِيــن**
وَالخَطــَايَا فِـي خُطَانَا | **وَمَرَايَانَـــا ظُنـُــون**
لَسْــتُ أدْرِي أيَ دَرْبٍ | **سَــادَرَ فِيـهِ الحَنِين؟**
فِي زَمَــانِ الحَرّ وَالقـــــ | **رّ وأشْلاءُ السّنِيــن**(1)

وبعبارات التأسّف الموجّه للأمّة تستهلّ الذّات الشّاعرة قصيدتها وبحركة صوت بطيئة ممتدّة (آه) يتعمّق الإيقاع النّفسيّ نتيجة إحساس رهيب بالاغتراب الذي ما هو إلاّ انعكاس للعلاقة المتوتّرة التي تجمع بين الأنا والآخر تصرّح بذلك لفظا (أروي غربتي) فتقدّم النّتيجة ثمّ تعدّد الأسباب وقد طال الفساد المجتمع بأكمله حتّى أنّه لم يعد هناك فرق بين عرب وغيرهم.

إنّ أوّل ما نلحظه على هذه الأسطر الشّعريّة أنّها أتت بصيغة الأنا الجمعيّة فأخذت أشكالا مختلفة من الضمائر فمن ضمير الرّفع المنفصل

ماعة (نا) المتّصل ب(مآقينا، هوانا، خطانا، مرايانا، ليلنا) وهذا يعكس التشظّي الذي

---

(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص 63 .

خضعت له الأنا حين انشطرت على نفسها مرات ومرات فحضر الأخر ليس بوصفه غيرها وإنما بوصفه إياها وهذا لا يدل على حالة توحد أو تطابق حدثت بينهما وإنما كون الآخر في حقيقته جزء من النحن.

إنّ هذا الصّراع الذي تنقله إلينا القصيدة هو شكل من أشكال التعبير الدرامي "**فالإنسان والصّراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسيّة لكلّ قصيدة لها هذا الطّابع الدرامي، فالإنسان في كلّ تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا، أي مع ذاته، وأحيانا أخرى مع الآخر**"[(1)]، والآخر هنا هو الأمّة ككل.

تعرض الأنا واقع الأمّة الأليم الذي تسبّب في إحداثه هذا الآخر الذي أحالها إلى أمّة لا تجيد سوى البكاء يلفّها ضياع قاتل من كل جانب يؤكّده ألفاظ مثل (الفساد، قروح، الخطايا، رقص، قصف..)، وتتّسع هذه المفردات لتتحوّل إلى صيغ دالّة على شعور حادّ بالحيرة والقلق نتيجة الانفصال بين الأنا والآخر/الأمّة، تترجمه هذه الأساليب الاستفهاميّة التي توزّعت عبر كامل المقطع الشّعري بالإضافة إلى أسلوب النّفي الذي تكرّر مرّتين (لست أدري) للوصول بهذه اللاأدرية إلى أوج الاستسلام والضّعف وتحقيق فكرة الضّياع وهذه نتيجة طبيعيّة للواقع القاسي الذي تعيشه، وأمام عجز كلّي عن إحداث التّغيير وإصلاح العلاقة بين الأنا والآخر.

ولعلّ الصورة المواليّة تؤكّد هذه العلاقة أكثر.

2. صورة الآخر/الحاكم

لقد رصدت الأنا صورة الحاكم كآخر، بعد إلحاح شديد من طرفه على تصنيف يميّز فيه بين حكّام ومحكومين، أقوياء وضعفاء، سادة ومسودين، أو بالأحرى أنا وآخر، وهذا نتيجة لسلوكيّاته التي خرجت به من دائرة الأنا إلى المختلف، كما في قول الشّاعر:

لا لِلذِينَ تَمَلمَلُوا شَبَقًا..يَضُجّ بِكُلِ قَصْرِ
مَلِكَ المُلُوكِ إذَا انْتَخَى فَالشَعبُ مُنعَقِدٌ بِأمْرِ
يَنثَالُ فِي شَفَتَيهِ حَمدٌ آخِذٌ فِي أثْرِ سُكْرِ
أتَرَاهُ أعمَى عَنْ يَتِيمٍ غَاصَ فِي طِينٍ، وَفَقرِ

(1): عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص279

عَنْ جَائِعٍ إنْ قالَ: وَاعُمَـرَاهُ...يُلهِبُهُ بزَجَرٍ
فإذَا كَرَامَتَهُ الجَرِيحَةُ غُربَـةٌ تَشَرَقتْ بِصَدْرٍ
وإذَا العَقِيدَةُ قِصّــةٌ تُروَى لِتَحذِيرٍ.. وَمَكرٍ [1]

وهكذا يتضح موقف الأنا من الآخر في أوّل كلمة من المقطع الشعري (لا) تطلقها تعبيرا عن القطيعة التي حدثت بينهما، ورفضها الكلّي لهذا الحاكم، وهي إذ تصدر هذا الحكم فإنّها تستند إلى سلوكيّات لا تتّفق وقناعاتها، ومن ثمّ تبدأ في عرض الصّورة التي رسمتها له انطلاقا ممّا وقر في ذهنها من مشاهد تجاهه.

أليس هو السّلطة الفاردة المنفردة بنفسها، التي توجد في قمّة الهرم مكتفية بذاتها؟ أليس هو الحاكم بأمره والسّيد المطلق النّفوذ والشّعب رهن إشارته، ولا يشاركه الرّأي؟ (فالشعب منعقد بأمر)، هنا تتراءى لنا صورة الآخر التي تعكس كل معاني الاستعلاء والغرور والاستبداد، في مقابل صورة الأنا (اليتم، الجوع)، والتي تتعرّض للضّيم من طرفه وترزح تحت نيره، بالرّغم من أنّها تعيش في كنفه، وتحت حمايته، إلاّ أنّه لا يلقي بالا إلى مشاكلها ولا يشعر بمعاناتها.

والنّتيجة كانت أن فقدت الأنا كرامتها بعدما ضيّق عليها في دينها، وهذا ليس بدعا في تاريخ الحكّام، ولكنّ الشيء الذي تمقته النّفوس أن يتحوّل الإسلام إلى قناع لخداع الشّعوب بظواهر تقرّ الفضائل لكنّها تخفي الغدر والغشّ، وهنا "**يبدو الحاكم كأكبر ممارس لسلطة الغياب والفناء، فهو المغيّب للإسلام وهو المضيّع للوطن، ويكون بالتّالي هو المدان**"[1]، وهو الآخر.

إنّ هذه الأوضاع التي يلفها الغموض كفيلة بمضاعفة إحساس الأنا بالهزيمة أمام وطأة الآخر/الحاكم الذي فاق بتجبّره قيصر، قارون، وفرعون، وهو ما نلحظه فيما يلي:

فَمَا قَيصَرٌ فِـي الزّمَانِ وَحِيدَا
وَإنْ بَـاءَ بِاللّعْنَةِ الجَـائِرَة
وَقَارُونَ .. يَغدُو مِنَ المُفلِسِيــنَ
عَلَـى زَمَنِ الثّرْوَةِ الفَـاغِرَة

---

(1): أسرار الغربة، ص 172

(1):عمر بوقرورة، الوطن وإشكالية المتغير الحضاري، مجلّة العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، جامعة باتنة، ع5، جوان1996، ص115.

وَيُظلَمُ "فِرعَونُ" يَا زَمَنَا
تُفَرعِنَ فِيهِ"الدّمَى" الآمِرَة [1]

إنّه التاريخ يعيد نفسه ليثبت أنّ مستبدّي الأمس لا يختلفون كثيرا عن نظرائهم اليوم وإن اختلف الواقع والزّمن، والأنا إذ تستحضر رموز الطّاغوت والجبروت فإنّها تستدلّ بهم على واقع عار أمامها صنعه أولي الأمر من المسلمين لمّا انفردوا بالسلطة[*]، كما استحلّوا مال العامّة من النّاس ونشروا الفساد.

وكذلك كان قارون الذي قال فيه الله سبحانه وتعالى ﴿ إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَىٰ فَبَغَىٰ عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ، وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسِن كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ ﴾[2]، وإذا ذكر الطغيان يتبادر إلى الأذهان اسم فرعون إذ قال فيه سبحانه وتعالى ﴿إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِّنْهُمْ. يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ. إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ ﴾[3].

لقد سيطرت ملامح الطّغيان والتجبّر على صورة الآخر/الحاكم التي رسمتها له الأنا حتى وصل بها الأمر إلى ربط صورته بأعتى وأظلم المستبدّين في التاريخ.

وإن كان هذا الموقف منها يحمل نصيبا من الإجحاف في حق الحاكم، فقد كان الأولى بها أن تراعي حقوقه عليها بما يتماشى وأحكام الشّريعة الإسلاميّة مصداقا لقوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنكُمْ فَإِن تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا﴾[4]، ويكون ذلك " **ببذل الطاعة له ظاهرا وباطنا في كلّ ما يأمر به وينهى عنه إلاّ أن يكون معصيّة مع الذبّ عنه بالقول والفعل وبالمال والنّفس والأهل في**

(1): مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، د ط، 1985، ص 55.
(*): وهنا تتطابق صورة الآخر مع يوليوس قيصر روما الذي قضى على مبدإ الشورى وأسس الإمبراطورية الرّومانية
(2): القصص، 76. 77.
(3): القصص، 04.
(4): النساء، 59.

الظّاهر والباطن والسّر والعلانيّة "[1]، هذه الطّاعة التي لا تكون إلاّ في مكرمة وخير وليس في معصيّة وظلم، ولعّل هذا قد يخفّف من حدّة التّوتّر بين الأنا والآخر كما قد يخلق فضاء أوسع لعلاقة أفضل بينهما.

ولا يمكننا أن نمضي دون الوقوف عند صورة القائد النموذجي، إنّه صاحب الرّسالة العظمى، وأوّل مؤسّس للدّولة الإسلاميّة محمّد "صلى الله عليه وسلّم":

نَحنُ نَحنُ التَّاريخُ نَعمَى أيَـادِيـ
نَـا مَنَارُ السّـارِينَ فِي الدّأمَـاءِ
فِي يَدِينَا "الكِتَابَ" مِن غدق الغّيْـ
بِ، وَمِن آيِـهِ صُوَى البَيـدَاءِ
وَلَدينَـا فَضْلُ النّبي مِن الحُـكْ
م..وَأَكرِمْ بِخَـاتَمِ الأنْبِيَـــاءِ
وَلَدَينَا نَـهجُ الِإمَـــامِ الرّسَالِي
وَصَوبٌ مِن سَيدِ الحُكَمَـــاءِ [2]

إنّها الصّورة المناقضة في الحكم لصورة الآخر/الحاكم ممثلة في شخصيّة **"محمّد"** "صلى الله عليه وسلم" التي أقامت الحكم على أصول إسلاميّة وعقيدة متينة تغذّي هذا النّظام وتحدّد أطره، أقام العدل، وسنّ الشّورى، وعالج البؤس وحارب الفساد في النّفوس بمختلف أشكاله وقضى على مصدر الرّذائل بزرع قيم الخلق والتّقوى، فظفر المسلمون بعهود طويلة من الأمان والطّمأنينة.

إنّ عودة الأنا إلى المنابع الأولى في الحكم السّوي لهي رغبة جامحة منها في استحضار الغائب الأكبر الممثّل في الشّريعة الإسلاميّة عقيدة وسلوكا ونظام حياة، إلاّ أنّ اصطدامها بالواقع الإنسانيّ المفجع جعلها دائما تقع في مقارنة خفيّة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

وما الأنظمة الجائرة التي وقعت ضحيّتها الشّعوب المسلمة إلاّ لكون **"الإسلام خولف عن تعمّد وإصرار، طرحت أرضا البديهيّات الأولى من تعاليمه وقام في بلاد الإسلام حكّام تسري في دمائهم جراثيم الإلحـاد والفسوق والمنكرات، فخرجوا سافرين عن أخلاقـه**

(1): ينظر: خليل أحمد خليل، العرب والقيادة، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1981، ص68.
(2): براءة، أرجوزة الأحزاب، ص 17، 18.

وحدوده "[1]، فمقياس فساد الحكم أو صلاحه هو الشريعة الإسلاميّة بمبادئـها الشاملــة الصّالحة لكلّ زمان ومكان، ولعلّه الأساس الأوّل الذي احتكمت إليه الذات الشاعرة في إقصائها للآخر/الحاكم، وإعجابها بآخرين أمثال "جمال الدّين الأفغاني" الذي أهدته ديوان "حديث الشمس والذاكرة" ورأت فيه صورة الثائر الغائب.

ويأتي في سلسلة الغيابات هذه الشاعر ليمثّل صورة المثقف كآخر.

3. صورة الآخر/الشاعر:

تنطلق الأنا في تأسيسها لصورة الشاعر كآخر مغاير لها عن قناعة راسخة في أعماقها حول عدّة مفاهيم تتعلّق بالشّعر والشّاعر، ومن ثمّ فهي تسعى إلى إقصاء هذا الآخر الذي حاد عن إطارها المرجعي:

تَزَيّفَ الشّعـرُ لا وَزْنٌ وَلا نَغمُ
وَلا جَمَالٌ..كَـأنّ الشّعْرَ أفْكَـارُ!!
تَقَيّأوُا الفنّ مَـا غَنّـى لَهُمُ وَتَـرُ
وَلا زَهَتْ مِنْ بَنَـاتِ الشّعرِ أبكَـارُ
يَزنُـونَ بِالحَرفِ مَشْبُوهًا وَمُسْتَلَبًا
وَالحَرفُ_لَو يَعْلَمُ النّاعِي_ هُوَ النّارُ
أثورُ جُرحًا وَيَطوُونَ الدُّجَى سَأمًـا
وَالشّاعِرُ الحَقُّ لَا يُثْنِيهِ إعصَــارُ
يُغرِيهُمُ الجُوعُ ألفاظًـا مُوقعَـــــةً
أنّى.؟.وَأرضِي بَسَـاتِينُ وَأنهَـارُ
فلَوْ تَثُورُ قُبُـورُ الأمْسِ مَا ثَـارُوا [2]

لعلّ اللّفظ (تزيّف) الذي يستهلّ به المقطع الشعري يعبّر عن هذا الاختلاف في الرّؤية الشعرية الذي طال الشعر في أحد أهم جوانبه وهي القيمة الفنية المتمثلة غفي خلوه من الضوابط الموسيقية، (لا وزن ولا نغم)، والوزن "**مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية**"[3]، وذلك قبل تحطيم الوزن كأساس فني أصيل ميز شعرنا العربي، من قبل الآخر (الشاعر) بدعوى الحداثة والمعاصرة التي اتخذها ذريعة لتمرير أفكاره حين وصل به الأمر إلى استغلال الشعـر

---

(1): محمد الغزالي، الإسلام والاستبداد السياسي، دار الكتب الحديثة، مكتبة المثنى، مصر، بغداد، ط2، 1961 ، ص25
(2): مصطفى محمّد الغماري، خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث،الجزائر، د ط، 1980، ص 44.
(3): محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د ط، 1986، ص 461، 462

كقناع لفكره ممّا أفقد القصيدة جماليّاتها الفنية، والشعر العربي هويّته نتيجة تطبيق نظريّات تغريبية لا تمتّ إليه بصلة.

ويكشف النّص عن حضور الآخر بصفة جلية وبصيغة الجمع من خلال الواو التي تعود على الغائب في الأفعال (تقيأوا، يزنون، يطوون، يروون، ثاروا)، بالإضافة إلى الضمير(هم) في (يغريهم، تعشقهم، أنهم)، وهو إذ يحضر في النص فإنه يقدّم في صورة سلبية عملت الأنا على تجليتها من خلال عقد مقارنة بين ما هو كائن عليه (الآخر) وما ينبغي أن يتصف به (وهو ما يحمل بين طياته إشارة إلى الأنا ذاتها) وهنا تصبح اللغة مجالا للأنا والآخر، للضّد وضدّه، حيث يتنازع النّص ضميران (هم، أنا)، ممّا أضفى طابع الجدلية بين الأنا والآخر وذلك ما أكّدته الحالة التي اتصف بها شعره (مشبوها، مستلبا).

في المقابل نجد أنّ الشعر في حقيقته يجب أن يكون نارا وثورة، وعلى الشاعر أن يدرك مسؤوليّة الحرف، ويلتزم بها (والحرف..هو النار)، وهي إشارة إلى وظيفة الشعر التي تأتي تكملة لما سبق بشأن الأداء الفني فالعمل الأدبي حين يؤدي **"وظيفته تأدية ناجحة فإن نغمتي الفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط بل يجب أن تندمجا"**[1].

ولعلّ انفتاح النّص على تأكيد وظيفة الفائدة بالإضافة إلى المتعة الأدبيّة ساهم في إبراز صورة الآخر الذي لا تتعدّى غاية الشعر عنده الجانب المادّي، ممّا زاد في اتّساع الفجوة بين الأنا والآخر، وقد جسدت الأنا ذلك في بنيتين تحملان معنى التضاد (يغريهم الجوع، أرضي بساتين وأزهار)، فالجوع يولّد لدى الآخر الرّغبة في التكسّب حتى ولو كانت وسيلته في ذلك الشعر، بينما الأنا ترى في الشعر رسالة نبيلة سامية.

ولعل مجيء الأنا بهذه الصفات وجعلها ملازمة للآخر، في المقابل محاولة تحديد التقنيات الشعرية الخاصة بها تؤكد عمق التصدّع في العلاقة بين الأنا والآخر الذي يتأكّد أكثر في هذا المقطع الشعري المقتطف من قصيدة معنونة بـ: " إلى شاعر القصر":

(1): رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، المؤسّسة العربيّة، لبنان، ط3، 1987، ص31.

يَا شَاعِرَ القصرِ هَانَ الشّعرُ وَالأدَبُ
مَاضِيكَ لَمــحٌ ورَاءَ الغِيَــمِ يَحتَجِــبُ
فِيمَ المَدِيـحُ عَلَى الأعْتَابِ تَفـرُشُهُ
لِلفَـاتِحينَ ! وَلا خَيـلٌ ولا قضُبُ(*)
فِيمَ القصَـائِدُ.. تَرويهَـا مُلَفقَــةً
نَشْوَى.. تَسَكَعَ فِي أعْمَـاقِهَا الكَذِبُ
يَا شَاعِرَ القصْرِ.. كَمْ أغْرَاكَ دِرْهَمَهُ
فَرحْتَ فِي المَوجَةِ الزّرقَاءِ تَصْطَخِبُ
وتَرسُمُ الـوَهــمَ أقـــدَارًا مُـقَدَرَةً
وَيَرفُضُ الله وَالصّحـرَاءَ وَالـعَرَبَ (1)

فإذا انطلقنا من العنوان (إلى شاعر القصر) فإننا نجده يمثل بؤرة الخطاب الشعري الذي تصب فيه بقية دلالات النص، ويتكون من دالّين إرتكازيين (شاعر وقصر) بالإضافة إلى حرف الجرّ (إلى) الذي حوّل البنية ككل إلى صيغة عنوان رسالة، الأنا فيها هي المرسل والآخر هو المرسل إليه، أما بقية التركيب فإنه جاء في شكل مضاف، ومضاف إليه عمل على تحديد هوية المخاطب، فكان الضمير أنت الأكثر استئثارا في النص.

وهو ليس أي شاعر وإنما شاعر القصر، والقصر لطالما كان يمثل في الموروث الشعري العربي مكان استقطاب للشعراء كل يجد فيه ضالته، وإن اختلفت مقاصدهم إلا أن المكاسب أضحت غايتهم الأولى، حتى أصبح الحديث عن التكسّب بالشعر في تاريخ الأدب العربي ملازما لكثير من الشعراء، لكن ما يهمنا الآن موقف الأنا من هؤلاء، وكيف رسمت صورتهم في مخيالها.

إذا انتقلنا إلى النص فإننا نواجه بحكم الأنا على الآخر (شاعر القصر) في أوّل سطر شعري، حيث تقوم لفظة (هان) التي تحمل في إحدى دلالاتها المعجمية معنى الذل والتحقير، بتجلية هذا الحكم، والذي هان هو الأدب والشعر، والسبب في تدني قيمتهما هو هذا الآخر الذي حصر غاية فنّه في زاوية ضيقة لا تعدو أن تكون مادّية، وهي إشارة إلى

(*): قضب: السّيف القطّاع، القوس عملت من قضيب أو غصن مشقوق، ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص672
(1): أغنيات الورد والنار، ص 98، 97 .

"شعراء اليسار في العقود الماضية في السبعينات خاصة عندنا حين رضوا بأن يكونوا أبواق أعلام، وأزلام نظام"(1)، وهو ما لا ترضى عنه الأنا.

إن كانت الأنا قد برزت بوضوح في المقطع الشعري السّابق فإنّها هذه المرّة اختفت وراء مجموعة من أساليب الاستفهام التي تعبّر في حقيقتها عن آرائها في العديد من القضايا الشعرية كما تحيل بصفة مباشرة إلى الآخر الذي تخلى عن الصّدق كقيمة أخلاقيّة وهرع للمدح رياء ونفاقا مقابل دراهم معدودة، والأكيد أن هذا سوف يسفّ بشعره " **إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعي، كما يراه هو، ويفكر به هو، كما يعتقده، أو ما يشعر به، ثم بالتزام الصدق بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه** "(2) فيجمع بين الصّق الواقعي والصّق الفنّي.

وتعود الأنا إلى المرجعية الدينية لتؤكد أن كل أفعال الآخر لا ترضي الله ـ سبحانه وتعالى ـ ولا القيم العربية الأصيلة (ويرفض الله والصّحراء والعرب).

إن هذا الآخر الذي حاد عن الغايات الإسلامية العليا في شعره، قد بدا ممعنا في الاختلاف والتغاير عن الأنا التي لا تريد أن تقف عند حدود الواقع الشعري الذي فرضه، وإنما تتجاوزه إلى الممكن الإبداعي المؤيّد بالرؤية الإسلامية التي تفرض على كلّ أديب ألاّ يخرج عن أطرها، ومتى أيقن الآخر ذلك والتزم بقداسة الهدف، وجمال الأداء ونبل المضمون خرج من دائرة الزّيف والتردّي وحتى الغيريّة.

ولا تكتمل صورة الآخر دون الحديث عن الغرب.

4. صورة الآخر/الغرب

يتجلى الغرب كآخر من خلال الصور الموالية:

أ. صورة الغرب/الحضارة

إنّ هذا التمايز بين الأنا والآخر/ الغرب يعود في الأساس إلى تحول حدث في البنى العقلية والمادية لحضارة الآخر مما خوله أن يصبح مقياسا لإنجازات غيره، ويفرض سيادته على الأنا.

---

(1): مصطفى محمّد الغماري، في النّقد والتحقيق، ص40.
(2): محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص223.

وتجسيدا لهذه السيادة فقد اخترقت الحضارة الغربية المنظومة الحضارية للأنا فهيمنت على أنماط المعرفة والسلوك، وتعدت على خصائص الهوية لديها رغبة منها في كسر ثنائية الأنا والآخر وإعادة النظر في الحدود الفاصلة بينهما بفرض ثقافتها إلاّ أن ذلك احدث فارقا مربكا بين القيم التي تؤمن بها الأنا ومتطلبات الآخر الحضارية:

أمَقابِـرَ الإنسَـانِ مَـاشَـادُوا..
وَأسمَـــوهُ حَضَـــارَةٌ ؟
ومَآتِمُ الوِجدَانِ تِلكَ أمْ التَسّيبُ وَالدَعَارَةُ؟
رُمَمٌ وبـُومٌ مُـرَةُ الأصــداءِ
أم قِيَـــمٌ مُعـــَارَه؟!
صَرعَى ضَحَايَـا العَصْرِ مِن كَـأسٍ
بِمَــا صَنَعـُوا مــُدَارَه!!
يَـا سَاجِنِيــنَ الحـــَرفِ..
تُـورِقُ فـِي مَلامِحـِهِ مَرَارَه !
الحَرفُ يَكفُـرُ بِالألـى سَجَنـُوهُ
وَاغتـَالُـوا نَهــَارَه (1)

يفتتح الشاعر هذا المقطع الشعري بأسلوب تعجب يعبّرعن موقف الأنا الصريح من حضارة الآخر/ الغرب فيصفها بأنها (مقبرة الإنسان) وإذا كانت الحضارة تحمل معاني الحياة والبعث والحركة والتجدّد ، فإنّ كلمة (مقبرة) تحيل إلى الموت والفناء والهدم ،وهما دلالتان متناقضتان تريد الأنا من خلالهما أن تعبر عن عالمين مختلفين الحياة والموت وهي حقيقة الحضارة الغربية التي ناقضت نفسها بإدعائها المدنية والتقدم العلمي والتكنولوجي الهائل الذي ابهر شعوب العالم.

لكن هذا التطور الذي سعى إلى تحديث الحياة كلها عن طريق الإنتاج المادي والتقني وحتى الفكري لم يكن سوى طلاءا خادعا وزخرفا مغريا أخفى وراءه كل مظاهر الانحطاط والتخلف.

إنّ هذه التناقضات نفسها تحمل بذور سقوط الحضارة الغربية وانهيارها فلم تقم على رؤية حضارية متينة تدعمها وتكفل استمراريتها فقد دمرت الإنسان من أعماقه وحطمت فيه عاطفته وفكره حين غيبت القيم ودعت إلى نبذ الخلق وإهالة الردم على كل فضيلة من عفة

(1): بوح في موسم الأسرار، ص 78، 79.

وشرف بل وأعلنت التملص من كل القوانيـن والشرائع والتنصـل حتى من أرسـخ المعتقدات التي يؤمن بها الغربي نفسه.

إنّ الأنا في تعرضها إلى مواطن النقص في حضارة الآخر تسعى إلى نفيه وتجاوزه من خلال نفي هذه القيم عنه و تأكيدها لها لذلك فإن من أهم أهداف معرفة صور الآخر التعرف على الأنا ذاتها، وهي بذلك -أي الحضارة الغربية- امتداد طبيعي للعصور الوثنية التي ميزت الفكر الغربي طوال مسيرته في دحضه لكل الديانات السماوية وانتصاره للمادة على حساب الروح ، وفي الأخير تؤكد الأنا في رفضها لهذه الحضارة عن طريق إيمانها العميق بالدين الإسلامي كعنصر تفوق في حضارتها والذي يفتقده الآخر بل وعمل على محاربته جهلا منه بدوره في صنع حضارة حقيقية قائمة على أسس متينة و رؤى تصورية عميقة لمستقبل الإنسانية جمعاء.

زَعَمُوكِ بَاريسَ الحَضَـــاره
وَلأنتِ بَاريـسَ الدَعَـــارَه
حَسَبُوا التّقدُمَ أنْ نُسَامِحَ قاتِلينَا
مَـــنْ أيتَمـــــُوا
مَـــنْ أثكَلــــوا
مَـــنْ أرمَلـــــُوا
مَنْ صَيّرُوا غَدَنَـا مَئِينَـا !
مُزقا(*1) و َأمشَاجًـا(*2) وَطِينـا
ولِسَانَنَـا مَسخـًا هَجِينـا
مَنْ ذا يَبِيعُ الثّارَ بِالحُلمِ المُعتَّق ؟!
بِالمُومِسَـاتِ مِنَ الحـرُوفِ
يَبِيـعُ قافِيــة (الفَرَزْدَق) ؟(1)

لعل المدينة إحدى مظاهر الحضارة الغربية التي تؤكد نقمة الأنا عليها والتي أتت كنتاج مادي وثقافي لهذه الحضارة، هكذا تبدو باريس للوهلة الأولى من خلال هذا المقطع الشعري فتظهر بصورة التقدم والتطور –وهو الوجود المادي الذي تتوفر عليه أي مدينة- لكن تخفي وراءها قصورا كبيرا على مستوى الأخلاق وهو ما تفتقده حضارة الآخر بخلوها من الجانب الإنساني.

(*1): تمزق القوم تفرقوا، ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص815
(*2): مشجه مشجا بكذا: خلطه، ويقال أيضا مشج بينهما، ج أمشاج. ينظر: المرجع نفسه 819
(1): مقاطع من ديوان الرفض، ص 71-72.

إنّ الغماري يتجاوز حدود الرؤية للموقف الحضاري في الزمن الحاضر إلى وقت ماض حيث المشترك التاريخي الذي يجمع بين الوجودين الأنا (الجزائري) والآخر (الفرنسي) وهي علاقة مبنية في الأساس على العداء والصراع، وبسلاسة متفوقة يربط الشاعر بين زمنين مختلفين كان أمل الآخر كبير في تجاوز الأنا للأوّل –أي الماضي- بما حمله من تداعيات، كل ذلك باسم التقدم والتحضر.

لكن الأنا ترفض أي محاولة لرأب الصدع بينهما(وهنا يؤدي الفعل حسبوا وظيفته الدلالية في السياق) بل وتزيد من حدة التوتر بينهما حين تعدد أفعاله الشنيعة في حقها من خلال أساليب الاستفهام التي توزعت عبر المقطع الشعري (من أيتموا ؟ من اثكلوا ؟ من أرملوا ؟...) فقد حاول القضاء على كيانه وطمس معالم شخصيتها وتغيير ملامح هويتها، كل ذلك قد ترسخ في فكر ووجدان الأنا ولا يمكن لأي كان أن يمحوه باسم أي معطى حضاري.

وتصر الأنا دوما على رفضها الصريح لحضارة الآخر الغربية وتستخدم أداتي التأكيد (إنّ ولام التوكيد المتصلة بالفعل المضارع نكفر) إقرارا منها على عدم القبول بهذه الحضارة الغربية بعقيدتها ومبادئها وحاملها.

يصور كلا النموذجان الشعريان موقف الشاعر ومن ورائه أبناء جنسه وأمّته الرافض للحضارة الغربية الحانق على لاإنسانيتها وماديتها فأبدى مواطن القصور فيها والتي ستقودها إلى الانهيار كما رفض التبعية العمياء والذوبان في الآخر وهو ما يعني أيضا أن كل انفتاح على الآخر يجب أن يكون مضبوطا بقواعد تضمن عدم المساس بالثوابت والتعرض للأصول لا مفروضا يضرب الأنا في كيانها ويهدد وجودها الحضاري.

ويضيف الشاعر نوعا من الاستشراف الشعري من خلال حكمه على المغرى به بأن فكره زائل وهذه الحضارة الغربية آيلة للسقوط لا محالة لكن هذا السقوط سيكون من الداخل بعد أن تصل هذه المبادئ الفجة والمادية الصلدة إلى مرحلة الانسداد عندها ستنتهي دورة هذه الحضارة ويعلن الآخر ذاته انهيارها.

وتأتي الصورة الموالية لتجسيد دلالة التوتّر في العلاقة بين الأنا والآخر بشكل مكثف.

ب. صورة الغرب/الاستعمار:

لعلّ أهم صورة طبعت مخيلة الأنا في علاقتها مع الآخر/الغرب هي صورته الاستدمارية، فدائما قدمته على أنه رمز للهيمنة والتسلط والاعتداء ومن ثم اتسمت علاقتهما بالصراع والتآمر والعداء المستمر، وإذا كان يفهم من الاستعمار الاستيلاء بالقوة واستخدام العنف ضد البلدان المستعمرة فإن له وجها آخر يتعدى نطاق الاحتلال إلى السياسة والاقتصاد والثقافة وقد كان لكلا النوعين حضور في الخطاب الشعري الغماري نحاول أن نرصده من خلال ثنائية الأنا والآخر:

هُنَا سَرَقتْ مِنْ كُنُوزِي اللّيَـالِي
وَأَبْدَلَتُ قيدَ الأسَـى بالجَـوَاهِرِ
وَباسمِ الحَضَارَةِ تَهوِي الدّرُوبُ
جِرَاحًا.. وَتَسْكَرُ مِنهَا الخَنَاجِرُ
على كُلّ دَربٍ يُشرشُ غَزْوٌ
قَدِيمٌ جَدِيدٌ، خَفِيٌ وَظَـاهِرٌ
سَجِينُ النّورِ.. وَاعُمَـــرَاهُ
وَباسمِكَ يَا نُورُ تَعلُو الخَنَاجِرَ
وَلَـو حَكَمَ النّورَ.. كُنت القَتِيـلَ
أيَا سَادِرًا فِي عَفَافِ الجَزَائِــرَ[1]

يكشف الشاعر في هذا المقطع الشعري الذي يكشف عن الثنائية الضدية الأنا في مقابل الآخر بتحديد للبعد المكاني من خلال مفردة (هنا) التي تعبر عن الارتباط الحميمي الذي يجمعه بهذا المكان، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يشير إلى بلاده الجزائر، ثم تبدأ الأنا في الكشف عن نفسها من خلال ياء المتكلم في(كنوزي) والتي تحمل دلالة الملكية لكن ما تملكه الأنا قد سلب منها غصبا بعدما تعرضت للنهب والسرقة من طرف الأخر الذي عبرت عنه بكلمة (الليل) بكل ما يحمله هذا الرمز من معاني الظلم والطغيان والاستعباد التي تركزت غفي فكر وعاطفة الأنا لذا"**فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء الأخرى مغزى خطها**"[2] ولعلها أولى الملامح التي تعطيها الأنا للآخر/الاستعمار وهي إذ تصفه كذلك فإنها تنطلق من معايشـة واقعية له حدثت بينهما رسمت

(1): قصائد مجاهدة، ص141
(2): عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 198

بجلاء محنة قاسية وملمة فادحة كان سببها الآخر/الاستعمار الذي عصف بوجود شعب بكامله أخذت أرضه واستحييت أعراضه وثكلت نساؤه وشرد أطفاله.

بالإضافة إلى صورة أخرى شكلتها له جراء خداعه ومكره فرصدت المشهد الكلي للاستعمار عبر صور متتابعة تمثلها الأفعال (تهمي، تسكر،يشرش) وهي تجسد رؤية الأنا للآخر الذي اقتحم عالمها واستولى على خصوصيتها بدعوى نشر الحضارة والتمدن وإخراجها من خمولها لكن الأنا تعلن في السطر الشعري الثالث فضحها لكل مؤامراته ونواياه تجاهها وبهذا فالأنا تريد إبراز هذا الآخر من خلال شكل جديد يتخذه قصد إغوائها وهو الشكل الحضاري الذي أبهر الكثير من الشعوب العربية.

ولعلّ هذه الفكرة ليست جديدة في الفكر العربي فقد " **بدأت هذه المسلّمة تتبلور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وهي استجابة تعود إلى بداية الامتثال للخطاب الاستعماري الذي رسخ فكرة بسيطو وواضحة وهي أن التحديث وكل ما يتصل به جاء مع الحضور الغربي إلى الشرق**"(1)، واستمرّت هذه المسلّمة إلى وقت لاحق ساهمت في تعزيز المصالح الاستعمارية التي تسربلت بثوب جديد وتحت مسميات شتى وهو النوع الثاني الذي تشير إليه الأنا بقولها (غزو جديد).

وإذا كان النّوع الأوّل من الاستعمار قد تمّت مواجهته وردعه بالوسيلة نفسها التي استخدمها وهي القوة والعنف فتمّ التحرّر من قبضته بإخراجه من الأرض التي استولى عليها فإن النوع الثاني من الاستعمار يبدو أكثر استحكاما وأشد وطأة على الأنا ذلك أن وسائله غامضة وأهدافه بعيدة بحيث يحاول القضاء على الأنا من خلال أبعادها الاقتصادية والثقافية والحضارية وإلحاقها فكريا وحتى أخلاقيا به وذلك بتغيير معالم الشخصية الإسلامية العربية الأصيلة وإشعار الأنا بالضعف والتبعية له.

وهو الأمر الذي ولّد في نفسها شعورا عميقا تجاهه بالكره والحقد والمقت شعورا سببه عنف الآخر وسلوكياته المشينة نتبيّن ذلك من خلال (ولو حكم النور.. كنت القتيل) فمع أن

---

(1): عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط 1، 2003، ص11.

هذا التركيب أتى في صيغة الشرط التي تؤدي دورا بارزا في تجسيد أزمة الأنا إلاّ أن الغوص في نفسيتها يجعلنا نوقن من تحول الخطاب إلى تمن ورغبة في موت الآخر واختفائه عن عالمها الخاص لكن هذا الشعور يبقى رهين الأحلام والقوال ولا يتجاوزه إلى الفعل (حكم) الذي أتى في الزمن الماضي يدل على بقائه مختزنا في الذاكرة بخلاف أفعال الأخر التي غلب عليها الزمن المضارع والذي يعبر عن استمرارية الاستعمار.

إن الأنا في رصدها لصورة الآخر/الاستعمار لم تحدده بجنس أو هوية لأنّ الاستعمار واحد وإن اختلفت دماؤه وألوانه فهو أوروبي تارة حاقد ضاقت عليه الأرض بما رحبت فخرج يجرّ أذرع البشر في كل مكان، وهو صهيوني تارة أخرى عنصري، كانت أرض فلسطين هي مقصده بدعوى أرض الميعاد وكان لهم الميعاد، وهنا يبدو الاستيطان الإسرائيلي من أكثر صور الآخرية الممعنة في الاختلاف والتغاير.

إنْ يَسْكَرِ اللّيلِ مِنْ أَقدَاح مَوسِمَنَا
وَيَلْهَثُ الرّيحُ فِي أسْرَارِ رُيَاهُ
وَنَرتَوِي مِنْ صَدِيدٍ لَا نَذُوقُ بِهِ
غيرَ السّرَابِ وَهَا إنَا ضَحَايَاهُ
وكَمْ نَسِينَا هَوَى المَاضِي وَمَا بَرِحَتْ
شَكوَاهُ.. تَكْبُرُ فِي الأيّامِ شَكوَاهُ
وَمَسجِدُ الضّوءِ كَمْ دِيستْ مَآذِنَهُ
ومَا صَحَونَا وكَم بَالُوا بأقصَاهُ(1)

فإذا نظرنا إلى علاقة الأنا بالآخر فإننا نجدها ترسم صورة التناقض الحاد منذ أول وهلة حيث تتوزع القصيدة بين ضميرين(نحن) و(هو) فالأول يمثل صوت الأنا بينما الثاني يحيل إلى الآخر.

وتستمر الأنا في تقديمه من خلال رموز الطبيعة حيث يتضافر كل من(الليل، الريح، الماء-من خلال الفعل نرتوي-) في صناعة صورة الآخر، فإذا كان الليل يرمز إلى الظلام والعذاب وحتى الموت فإن الريح كذلك يحمل دلالة سلبية تحيل إلى الدمار والخراب والفناء، أما الماء فعادة يرمز إلى الحياة والبعث إلا أن استخدامه هنا يشير إلى النقيض من ذلك،

(1): خضراء تشرق من طهران، ص 20

وهنا نلاحظ أن الأنا تحاول أن تمزج الخارج (الطبيعة)، بالداخل (العاطفة) في نسيج لغوي محكم خرج بهذه الملفوظات من معناها المعجمي إلى مكانها في السياق وما تقتضيه التجربة الشعورية للأنا فهذه الصور تحمل في طياتها مشاعر الأنا الحاقدة تجاه الآخر الاستعماري الذي تجاوز بعبثه حدود الإنسانية.

بالرّغم من أنّ صورة الأخر التي رسمتها له الأنا تنهض في أفق المجادلة بين قطبين متناقضين إلاّ أن الأنا لاتعتبر أنّ هذا الآخر/الاستعمار يشكل أزمتها الذاتية، فإذا كان الآخر قد أدمن القهر والطغيان فإن كل العتاب واللوم موجه إلى الأنا نفسها التي أضافت إلى الاستعمار معاناة أخرى حين قبلت بالذل والهوان وارتكست إلى الخمول والكسل والخنوع فنسيت الماضي الزاخر بالأبطال والبطولات.

وغياب الصحوة يكرّس عدميّة الأنا العاجزة عن الفعل حتى أمام هذه الممارسات اللاإنسانية التي يرتكبها الأخر في حقها من خلال اعتدائه على بيوت الله ومسها في مقدساتها ورموزها الدينية (مسجد.. ديست مآذنه) والتي تهدف من ورائها إلى تشويه الإسلام ومسخ قيمه وتعاليمه وتعويضها بأخرى يقول أنور الجندي " **إن الغرب يعمل على محاصرة الإسلام والعالم الإسلامي بأكثر من قوة من قوى التغريب والغزو وممن يسيطرون على مراكز القوة في العالم وفي قلب الإسلام**"[1] والنتيجة كانت عصف الآخر بالإسلام والمسلمين في كل بقعة تطؤها قدمه.

ولعلّه السبب نفسه الذي أدّى بالأنا إلى رفض فكر الآخر ومذاهبه المادّية.

ج. صورة الغرب/المذاهب الإيديولوجية:

تأتي أهمية البحث في المذاهب الفكريّة كعنصر يجسد فكرة الآخرية انطلاقا من الانفصال الذي حدث على مستوى الأفكار بين الأنا والآخر، فإذا عرفنا أنّ هذه المذاهب هي فلسفة تقوم على دحض أي علاقة بين الإنسان وربّه فإننا نفهم حجم المعارضة التي يلاقيها الآخر من قبل الأنا التي لا تحيد عن توظيف الإسلام كمعطى ديني فكري وحضاري:

(1): أنور الجندي، الإسلام والغرب، المكتبة العصرية، بيروت، دط 1982، ص 232 .

وَأجَلّ مَا تَهَبُ الحَضَارَةُ رَغْبَــةَ
جَوعَى... وَحَرفٌ بِالأصَالَةِ يُكفَــرُ
غنّى...فأَطرَبَ كُلّ رَمْـــزٍ "أزْرَقُ"
وَاخْتَالَ كَالطاووسِ رَمزٌ أحْمَـــرُ!
لُغَةٌ يَسُودُ بِهَا الضّيَاعُ وَتَرْتَــوِي
بِسَرَابِـهَا مُهَجٌ تُدَاسُ وَتُنْـحَرُ!
لُغَةٌ خَبِرنَــا كُنْــهَهَا.... فَمَبَادِئُ
تُزْجَى .... وَجُوعٌ لِلشُعُوبِ مُدَمّرُ![1]

لعلّ أوّل ما يمكن تسجيله حول هذه المذاهب المادية أنّها من نتاج ثقافة الآخر/الغرب الذي اتخذ من التقدّم ذريعة لسحق كلّ التعاليم الفاضلة والخصوصيّات المقدّسة التي تعتزّ بها الأنا وتثبت تفرّدها من خلالها كما عمد إلى قطع الصلة بينها وبين تراثها الذي يعبّر عن أصالتها ويحمل معالم حضارتها (حرف بالأصالة يكفر).

وذلك جريا وراء هذه التيارات، فمن وجودية[*1] تحطّ من قيمة الإنسان بل وتربط وجوده بوجود المادة ، إلى ماركسية[*2] ملحدة لا تؤمن بأي علاقة بين العبد وخالقه حيث تقوم باعتبارها " **فلسفة اقتصاد وسياسة ومجتمع على تغليب المادة وإسقاط الدين فهي ترى المادة أصل كل الأشياء وأنها تسبق الفكر ، بل أن الفكر والروح عندها هو تطور المادة إلى أعلى درجات التطور**"[2].

وهنا نلاحظ استخدام الشاعر لتقنية الألوان بوصفها مظاهر حية ترتبط بعلاقة جدلية مع ذاته فهو " **حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها لا يقصدان يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصوّر ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية** "[3].

---

(1): خضراء تشرق من طهران، ص 109
(*1): هو مذهب يسلّم بوجود المادة وحدها، وبها يفسر الكون والمعرفة والسلوك، وأن المادة والحركة هما وحدهما اللتان لهما وجود أو حقيقة نهائية. ينظر: كمال عبد اللطيف ونصر محمد عارف، إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، دار الفكر، سوريا، ط1، 2001، ص178
(*2): هي منظومة من الآراء الفلسفية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تشكل رؤية العالم، ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر على يدي ماركس وانجلز، ينظر: المرجع نفسه، ص179
(2): أنور الجندي، معالم الفكر العربي المعاصر، ص 50
(3): عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1988، ص70

وإذا كان الشاعر قد استخدم في السّابق اللون الأخضر للدلالة على الإسلام فإنه يوظف اللون **"الأسود والأحمر والأزرق عندما يريد التعبير عن الشر، والظلم، والفساد، والقهر، والحرمان، والإلحاد، والإباحية، وغيرها من هذه المعاني"**[1] لذلك فإنه يرمز إلى هذه المذاهب المادية باللونين الأزرق والأحمر(رمز أزرق، رمز أحمر)، وهو ما يناسب توجههما العلماني، ولعلّها الزاوية نفسها التي نظرت الأنا من خلالها إلى الآخر/الغرب حين قدمته في صورة متبن لهذه الفلسفات المادية، هذا الموقف من الآخر من شأنه أن يخلق التوتر والصراع بين الأنا والآخر كما يؤدي إلى عزل الآخر عن الأنا ويمنع أي اتصال بينهما ففكر الآخر المبني على المادة يناقض الأنا في فكرها وعقيدتها ، مما يضعنا أمام قطبين متصارعين أنا "نحن" والآخر "هو" "هي".

وتبرز الأنا بصفة جلية في السطرين الأخيرين من خلال نون المتكلم للجماعة في(خبرنا) لتؤكد وعيها التام بالمبادئ التي انطلقت منها هذه المذاهب والأهداف الحقيقية التي تسعى إلى تحقيقها وإن اختفت وراء أقنعة السياسة والاقتصاد والاجتماع إلاّ أن واقع الشعوب المأساوي يؤكد إفلاسها فكريا وروحيا وحضاريا.

وإذا كان حال هذه المذاهب التي هي من إنتاج حضارة الآخر/الغرب هكذا في موطنها فما بال هؤلاء المسلمين الذين قبلوا الانصهار في بوتقتها وراحوا يسعون جاهدين للتشبث بأفكارها الهدّامة؟

اللَاهِثُونَ وَرَاءَ كُلّ خُـرَافَةٍ
عَصريَة يُوحِـي بِهَا السّفَهَاءُ
صُمٌّ..ولَو أسْمَعْتَهُمُ سَحَرَ الدّجَى
مِنهُمُ .. وَكَمْ أغْرَقَتْهُمُ ظَلْمَـاءُ
شَابَ الزّمَانُ وَشَبّ فِي أعْمَاقِهِمُ
شَبَقٌ كَأحْلامِ الدّجَى، وَبَغَـاءُ
حُمرٌ وَقدْ بَرِئَ "المَرَاكِسُ" مِنهُمُ
سُمرٌ..وَقدْ رَفضَتهُمُ الصّحرَاءُ[2]

(1): ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 341
(2): أغنيات الورد والنار، ص 120

إنها إحدى الصور التي أثبتتها الأنا للآخر ضمن فكرة المذاهب المادية، هذا الآخر الذي ظهرفي أثواب متعددة لكنه في العموم لم يخرج عن دائرة المختلف، فإذا كنّا قد رأيناه في الصورة السابقة تجلّى من خلال الغرب فإنه هذه المرة أخذ شكلا مغايرا بعدما انفصل الآخر (المشابه عقيدة وفكرا) عن الأنا فتحولت الأنا إلى لا أنا أو آخر الذي ضلّ طريقه إلى الصّواب فارتمى مقلدا الآخر الغرب معتنقا مبادئه، مجترا أفكاره دون تمييز ولا دراية ولا إدراك

ولكي تزيد الأنا من انفصال الآخر عنها واتصاله بالقيم الحضارية الغربية تلجا إلى إعادة خلق التمايز عن طريق الأسلوب القرآني الذي تستمد منه معنى هذين السطرين الشعريين (صّم..ولو أسمعتهم سخر الدجّى/ منهم..وكم أغرقتهم ظلماء) وهي الآية الكريمة في قوله تعالى:**(صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ)**[1] فإذا كان الإسلام نور الحق والهداية الأزلي الذي لا ينقطع ضياؤه ، فإنّ هذه المذاهب المادية هي كهف البشرية المظلم الذي حجب الآخر عن رؤية النور وصم آذانه عن سماع كلمة الحق .

وهو ما يضعنا أمام محورين متقابلين:

الأول:**"موقع تتموضع فيه "أنا"الموجود الشاعر، ويتمثل في الهم أو الموقف الفكري والإيديولوجي من العالم"**[2] المبني أساسا على شريعة الإسلام وهي زاوية الرؤية التي يفتقدها الآخر؛

الثاني: الآخر وموضوع الرؤية الذي يحمله ويصبحان منظورين إليهما من طرف الأنا.

إن هذا الاجتياح المادي قد مس جميع المستويات لكنه أفسد الأخلاق بالدرجة الأولى (شبّ في أعماقهم/شبق كأحلام الدجى، وبغاء) باعتباره قد نفى وجود الله وألغى الجانب الروحي من الإنسان من ثم أصبح يتعامل معه كمادة خالية من أي جوهر شعوري حيث أغفل القيم الأخلاقية واعتبرها قيما متطورة غير ثابتة ولعله السبب الأساس في إفلاس هذه الفلسفات اللادينية التي أعلن الآخر/الغرب ذاته افتقاره إلى نفخة روحية تعيد التوازن إلى المدنية الغربية.

(1): البقرة، 18
(2): عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص174

إنّ حتى هذا الذوبان في أفول الآخر/الغربي لم يكن مبنيا على فهم سليم لفكره ، وإنما أختزل في جوانبه الأكثر سلبية وسوءا، ولم تخضع نظمه للتطبيق الصائب، فكان تقليدا عن غير وعي ممّا زاد في حدة الخسارة فضيّع هويته الخاصة المتفردة به ، ولم يصل إلى هوية الآخر/الغربي لكي يعتنقها ويتبناها ، فلا هو أنا مسلم شرقي ولا هو آخر/ غربي.

كما نستنتج أيضا أنّ:

ـ حضور الآخر في مخيال الأنا كان حضورا أداتيا وظّفته لتشكيل هويّتها الخاصّة والعبور إلى عالمها الدّاخلي فهي حين تصفه تعبّر عن موقفها منه فتعكس صورتها الذّاتية.

ـ ترفض الأنا الوقوف عند الآخر كواقع ماثل أمامها وتتجاوزه إلى عالم الممكن المؤيّد بالرّؤية الإسلاميّة.

ـ انطلق الآخر في تأسيسه لصورة الأنا في مخياله من رؤى مشوّهة وحقائق مغلوطة عمل على تضمينه إيّاها حتّى يتمكّن من تمرير أفكاره وإحكام سيطرته عليها بعدما أعطى لنفسه الحقّ في نفي الآخر من موقع التفوّق الذّي بناه لنفسه، إلاّ أنّ الأنا كانت واعية بكلّ محاولاته تلك فتصدّت له وسعت إلى تغيير الملامح التي ترسّبت في مخيّلته عنها والتّأسيس لنمط جديد من الصّور.

الفصل الثالث

تجلّيات صورة الأنا و الآخر من خلال بعض الثنائيات

أوّلاً : ثنائية الذّات / الموضوع

ثانياً: ثنائية الزمان / المكان

1. الأنا و معلم الزمان
2. الأنا و معلم المكان

ثالثاً : ثنائية الحياة / الموت

رابعا: ثنائية الحضور / الغياب

1. الذات/الموضوع:

تجسّد هذه الثنائية عالمين يمثلهما كلّ من الشاعر والقول الشعري حيث يأتي عالم الذات منبثقا عن موضوعه كما يكون الموضوع معبّرا عن هذه الذات، وهو ما يدفعنا إلى البحث في سرّ العلاقة بينهما ومحاولة فهم هذا التداخل الحاصل بينهما، ولنبدأ قبل ذلك بالاستقصاء عن هويّة هذه الذات من خلال شعرها ونقصد بذلك: هل هي ذات فردية أم أنّ وجوها هذا يتلاشى أمام عالم الجماعة، أم أن تجربتها في هذا السياق تخضع للتطور المستمر؟ ولعلّ الإجابات تكمن في هذا المقطع الشعري حيث يقول الغماري:

يَلُوكُنِي أَلَمِي .. يا أُمّ.. يُدْمِينِي فَأجْعَلُ
الحُـزْنَ بَعْضًـا مَـنْ تُلَاحِينِـي
أرنُو.. وَأَبْحرُ فِي الَأبْعادِ .. ظَامِئَةً
سَفَائِني..وَبحَارُ الشَوق تُقْصِينِي

ويضيف :

سِتٌ وعِشْرونَ .. جَابَتنِي مَسَافَتُهَا
وَلَيسَ لِي غَيرَ هَمِّي .. يَمضَغُ الَألَمَ
سِتٌ وعِشْرونَ يَا أُمَّاه مَا رَعَفَت
إلّا بِإعصَارِهَا المَجنُونُ مُضطرِمًا(1)

بهذا بصوت الذي ترتفع فيه نغمات الحزن والأسى يبدأ النّص فيشير الشاعر إلى ذاته بضمير المتكلّم في كلّ سطر من القصيدة استجابة لحديثه المتزايد عن نفسه (يلوكني، ألمي، أجعل، تلاحيني، أرنو، أبحر، لي، همي..)، أين يظهر بروز الذات التي أخذت نصيبها عند شاعرنا حتّى "**أنّ أهمّ سمة تطبع شعر الغماري هو توفّره على الذاتية الحارّة، فذات الشاعر تطلّ علينا من خلال كل جملة شعرية..ولعلّ حرصه على هذه الذاتية هي التي تدفعه إلى استعمال ضمير المتكلّم في أغلب الأحيان**"(2).

والنص بأكمله وصف لتجربته النفسية وتركيز على حركتها الباطنيّة، وقد أصبح "**الشاعر المحدث يولي هذه الحركة كلّ عنايته، فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء**

(1): أسرار الغربة، ص55
(2): محمّد ناصر، أسرار الغربة، ص17

دون صورها الخارجية ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية "[1]، ويتضح هذا التوغل في جوهر الأشياء عبر النزوع إلى عالم الذات الداخلي ومحاولة تقريبه إلى الأذهان بإعطاء صورة صادقة عنه.

يبدو الحزن ملازما لهذه الذات مسيطرا عليها، حتّى أنّه تحوّل إلى رؤية كليّة ترتبط بالحسّي والمعنوي على حدّ سواء، فهو يكتسب صفات محسوسة من خلال (يلوكني، يدميني، يمضغ)، فالفعل (يلوك) الذي يتفق في معناه اللّغوي مع الفعل (يمضغ) قد جرى مجرى التجسيد بعد اقترانه بلفظ (الألم) فتعدّى دلالته تلك إلى دلالات تحمل معان نفسية كما تعبّر عن حجم الألم الذي تكابد الذات معاناته ولا تقوى على رده والوقوف أمامه ثمّ أنّ هذا الألم قد يفهم على وجهه المحسوس فيضحى كائنا مستوحشا لا يصدر منه سوى الأذى و العنف حين يصادفنا الفعل (يدميني) فيكون الجرح داميا والوجع ماديا، حتّى إذا ما جاء السّطر الشعري الثاني ووقفنا عند لفظة (الحزن) التي تبدي مشاعر عميقة وعواطف غائرة، نتأكد من وجود مظاهر داخلية لذات الشاعر توازي تماما عالمها الخارجي إن لم تكن هي المنبع والأساس له.

إنّ هذا التعبير عن عالم الذات الداخلي اقتضى معجما شعريا خاصّا يعكس عمق التجربة الشعورية للشاعر، والتي يشعر بها " **شعورا مختلفا، ومن هنا فإنّ مكوّنات عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقّد في استخدام معجم شعري يتولّى مهمّة تجسيد الإحساس، ودفع المتلقي كي يتوحّد معه في همومه الذاتية "**[2]، لذلك فإنّ اللغة الشعرية كلّما كانت أقرب إلى ذات الشاعر كلّما نجحت في جعل المتلقي أكثر تجاوبا مع العمل الأدبي، فمفردات النص الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية المتأزمة للشاعر.

ولعلّ من بين مظاهر الحزن التي تحيل إلى ذات الشاعر مباشرة سفره الدائم بعيدا في بحار الشوق بحثا عن ذاته المفقودة التي ضاعت بضياع حلمه الممثل في العقيدة الإسلامية، وهو من أجلها ينتابه هذا اليأس والضجر ولا يجد بدّا من سعيه الدؤوب نحو البحث

(1): عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص257
(2): رجاء عيد، لغة الشعر، ص389

المتواصل عنها، يقينا منه بأنّ إيجاد ذاته رهين بمعانقته شريعته الإسلامية.وممّا يثبت عدم تجاوز الشاعر حدود ذاته إشارته إلى نفسه بالعدد (ست وعشرون) الذي يحدّد من خلاله إطار تجربته الذاتية التي لا يخرج عنها إلى اعتناق هموم الآخرين، حتى أنه يصرّح بذلك قائلا:(ليس لي غير همي)، ويستعمل ضميري المتكلم مع اقترانهما بأداة النفي (ليس) ليقصر انشغاله على نفسه فحسب، وقد أعطى لنا بعض ملامح هذه الفترة من عمره من خلال حزنه المستمر وقلقه الدائم ونفسيته المتأزمة (همي، ألم، إعصار، مجنون، مضطرم..) وكلّها تعبّر عن شعور مرير بالإحباط وتفصح عن نزيف وجداني موغل في العمق.

ومنه، يمكن القول أنّ هذا الحزن ما هو إلاّ حزن رومانسي فردي تملّك ذات الشاعر، وهي المحور الذي دارت حوله كل أبعاد هذه القصيدة، وذلك ليس بدعا في تاريخ الشعراء فقد ينتاب ذلك كل فنّان في بداية حياته .

ثمّ تأتي مرحلة أخرى يخرج فيها الشاعر من بوتقة ذاته نسبيا إلى رحابة المجتمع فنجده لا ينسى هموم الآخرين، وهاهو ذا يقول:

مَا كُنتُ إلّا شَاعِرًا يُدْمَى عَلَى شَفَتِي قَصِيدِي
وَأرَى مَلامِحَ أمَتِي تُنْفَى وَصَوتِي فِي القُيُودِ
وَأرَى احتِراقِي فِي الشِّمَالِ أرَى الجَنُوبَ بِلا حُدُودِ
وَالقُدسَ تُورِقُ بِالجِراحِ وَإنْ سَكَبنَ عَلَى الجَلِيدِ
يَا قُدسُ ثُورِي بِالجِهَادِ فَمَا صَبَاحُكِ بِالبَعِيدِ
الحُبُّ إلَّا فِيكَ لَفظٌ لَيسَ يُنعَتُ بِالمُفِيدِ (1)

فهذا النص الشعري يحمل بالتأكيد هويّة الشاعر الذي يكشف عنها فيعرف بنفسه منذ البداية(ما كنت إلا شاعرا)، وذات الشاعر هي حقيقته التي تبرز بشكل أكثر جلاء من خلال أسلوب الاستثنــاء (ما ..إلاّ..) وتضيف إلى هذه الصورة ملمحا آخر لا يقلّ أهميّة عن الأوّل بل هو عمقها وروحها (يدمى على شفة قصيدي)، فالمأساة وحدها هي من تشكل هذه الذات، والشعر عندها لا يمثل سوى المعاناة.

غير أن هذه الصورة لا تكتمل إلا عندما تتراجع صورة الذات المفردة، وتبدأ بالظهور صورة أخرى لها علاقة بالمجموع، لا باعتباره جزءا من هذه الذات بل هو كل الذات عن

(1): حديث الشمس والذاكرة، ص92

وعي، فامتزجت الهموم الذاتية بهموم الأمّة وغدا همّه جماعيا بعد أن كان شخصيا (أرى ملامح أمتي تنفى) ومن ثمّ فلفظة (احتراقي) تشير إلى تلك العلاقة الاندماجية التي خضعت فيها الذات إلى التحويل أصبح حضورها الفردي لا يمثل سوى وسيلة للتعبير عن حضور الجماعة فيه، ومن هنا نفهم أنّ ألمها لم يكن سوى صورة منعكسة عن ألم الأمّة ككل، في الشمال، وفي الجنوب، وفي القدس أيضا.

لكن هذه المعاناة المنبثقة عن معاناة الأمة لا تعني تخلّي الذات عن وجودها الفردي فهي تقف عند عالم الجماعة لكنها سرعان ما تفيء إلى عالمها الداخلي، تنطلق من ذاتها لتعود مرّة أخرى إليها، فتجربتها الإبداعية إذن تسير داخل دائرة مغلقة نقطة البداية عندها هي نقطة النهاية (شاعر يدمى على شفتي قصيدي، ملامح أمتي تنفى، صوتي في القيود)، فهي تسعى "**إلى تحقيق وجودها أولا، ووجود الجماعة التي تنتمي إليها وتندمج بها ثانيا**"[1].

كما أن اعتماد الذات على فعل الرؤية (أرى) طوال مراحل التجربة الإبداعية (أرى ملامح أمتي، أرى احتراقي، أرى الجنوب) قد أبعد المسافة بينها وبين عالم الجماعة وقلّل حظوظها في الاندماج به لمّا ضعف فعله فيها وتراجعت فاعليته المؤدّية إلى التوحّد بينهما، وهو تأكيد فيما نحسب على أن "**تجربة الذات الإبداعية لما تزل تجربة وصف لا تجربة فعل، فالذات الواصفة لم تتمكن من اقتناص فعل التحول في لحظة الكتابة الإبداعية الراهنة، ومن جعل تجربتها الإبداعية ـ من ثمّ ـ تجربة فعل في العالم الذي تحولت إليه**"[2].

بالرّغم من ذلك فإنّ الشاعر قد تجاوز ذاته إلى حدّ ما وأصبح ملتحما بالمجموع، فاتّسعت رؤيته وتعمّقت تجربته وغدا شعوره بالمأساة أعمق وأوسع حين تحوّل من همّ فرد إلى هموم جماعية، وبذلك فإننا نجد أنّ تجربة الذات قد خضعت للتطور من ذات فردية إلى ذات جماعية.

وحتى نستكمل الإحاطة بثنائية الذات/الموضوع حريّ بنا أن نقف عند العلاقة التي

---

(1): عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص29
(2): المرجع نفسه، ص42

تجمع بين طرفيها والتي يمكن أن نتلمّسها من خلال قوله:

إِلَيكَ إليكَ أقْرأُ فِيكَ ذَاتِــي
وألمَحُ في الضَبابِ المُرُّ فَجْري
ويَرسُمُني على شَفَتَيكِ حـَرْف
أُجَدّدُ فيه مِيلادي وعُمـْري
أرَاهُ أرَاهُ .. تَبَحَرَ في مَـداه
جِيَادُ مَلاحِمِــي وصَهِيلُ كِبَري
وتَقرَؤُنِـي الدُّرُوبُ هَوًى أصِيلًا
وتزرَعُنِـي يَـدَاهُ نَشِيدُ فَخْر[1]

إنّ القراءة المتأنية لهذا النموذج الشعري تدلف بنا إلى فكرة رئيسية مؤدّاها أنّنا أمام شاعر ذاتي من الدرجة الأولى، ينطلق في التعبير عن ذاته من قناعة ذاتية ووضوح فكري، وهنا تكمن أهمية الذات ذلك أنّ "**من لا ذات له لا موضوع له، ومن لا ذات له لا تاريخ له**"[2]، وقد رسّخت في أعماقه هذه القناعة حول العقيدة الإسلاميّة حتى أضحى هذا العالم الخارجي جزءا من كيانها الداخلي، ويتضح هذا التحوّل منذ البداية حين أصبحت صورته منعكسة فيها فلم يعد يرى نفسه إلاّ من خلالها، بل إنها منبع النور بالنسبة إليه وإشراق ضيائه.

وقد رافق هذا التحوّل فعل الاندماج الذي يفيض عن لحظة الاستغراق في التأمّل الذاتي، حيث تتوحّد الذات مع العالم الخارجي فلم يعد كيانا موضوعيا خارج أنيتها بل سقطت كل الحواجز وتهاوت كل الجدران الحائلة بينهما وامّحى الزمان والمكان ليحققا ما يسمّى " بشمولية الوجود " في أشهى لحظات التجلي.

إنّ هذا التوحّد والانصهار بين الشاعر والعقيدة الإسلامية مثل التوحّد في العلاقة بين الذات والموضوع، كما أثبت أنّ "**مسألة الإبداع الشعري ليست جوهريا، مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنما هي مسألة رؤيا وكشف، إذ ليس في الإبداع الشعري انفصال بين الذات والموضوع، على غرار ما نراه في الفلسفة والعلم، وإنما هناك مسألة بدئية بينهما، نابعة من الوحدة، بدئيا في الشعر، بين الكلمة والشيء، اللغة والعالم**"[3]، وهذا ما يؤكد عمق

(1): خضراء تشرق من طهران، ص28
(2): علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986، ص288
(3): المرجع نفسه، ص288

التجربـة الـشعوريّة التـي وصـلها الـشاعر ومـا كـان لهـا أن تتحقـق إلاّ بعـد أن مـرّت بمرحلـة **"استبطان الذات التي تتمّ فيها العودة إلى العالم الداخلي فتقترن الذات بالموضوع الخـارجي إلى أن تأتي مرحلة أخرى فيكون إيصال الخارج إلى الداخل أو اتحادهما بالتوحد التـام بين الموضوع والذات"**[1]، ومن ثمّ تتحقق التجربة الإبداعية الشعرية.

لقد كان هذا التوحّد الذي عاشه الشاعر بمثابة بعث لحياة جديدة له بعد ممات، وهنا يـأتي الفعل المضارع (أجدّد) ليعلن عن ساعة الميلاد بالنسبة لـه، وهي اللحظـة التـي تغلّب فيهـا التوحّد مع الدّاخل على التلاشي في الخارج.

وهكذا تبرز فكرة "الوجد" والمحبّة لتدلّ علـى أنّ رؤيـا الـشاعر هـي رؤيـا صـوفية تنبـئ عن واقع مشوب بالعاطفـة وكلمـات تـضطرم بنيـران الـشوق، ولعلّهـا الممـوّن الـرئيس للعلاقـة الاثنينيـة الناشـئة بـين العـالم الـدّاخلي للـشاعر(الـذات) والعـالم الخـارجي (الموضـوع) والتـي أفضت إلى هذا الاندماج والتوحّد بينهما .

ولعلّ الصورة الموالية تنقل جانبا من هذه العلاقة عن فلسفة الحياة والموت عند الأنا.

2. الحياة/الموت:

إنّ لثنائية الحياة/الموت حضور بـارز فـي الخطـاب الـشعري الغمـاري، ذلك أنّ محاولـة التوغّل في فهم كنه العلاقة بين الأنا والآخر تفضي بنا إلى حقيقـة مفادهـا أنّ الآخـر أو المـوت يسعى إلى إنهاء وجود الأنا، فيما تتسامى هي عن حضور هذا الواقع في حياتها، ومـن ثـم نـشأ الجدل بين طرفي هذه الثنائية .

لقد حاول الشاعر أن يوسّع زاوية رؤيته حين راح يتأمل فلسفة الحيـاة والمـوت مـن خـلال مـستويين مختلفـين، ففـي المـستوى الأوّل اسـتطاع ـ عبـر إدراكـه لهمـاـ أن يمـزج بـين ذاتـه والموضوع المطروح، بينما وقف في المستوى الآخر على الطرف المقابل له محاولا تفسيره وحلّ الإشكالات الخاصة به، وهو ما يتراءى لنا من خلال هذا المقطع الشعري:

---

(4): ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص110

رَبِّ..لَولَا هَذَا المُحِيطُ أمَـامِي
لَيسَ يَثْنِي فِي سَاحَـةٍ لِي عِنَـانُ
أنشُدُ المَوتَ فِي رِضَـاكَ..فَمَـا
أروعُ..مَوتٍ الجِهَادُ.. يَا رَحْمَانُ..
فِي الفَنَاءِ البَقَاءُ..رَبّاهُ..فِي المَوتِ
..وِصَـالٌ..مَا شَـابَهَ حِرمَـانٌ
كُلُ شَـيءٍ أرضَـاهُ مِنكَ بَـلاءُ
غَيرَ مَوتِي كَمَـا يَمُوتُ الجَبَـانُ
كُلُ خَطْبٍ..يَهُـونُ..إلّا حَمَـامًا
يَسْخَرُ السّيفُ مِنـهُ والمِرَانُ
إنَ جِسمًـا يَقْتَاتُهُ النّسرُ أسمَـى
مِن جُسُـومٍ تَمتَصُهَـا الدّيـدَانُ[1]

من المسلّم به أنّ الموت عنصرا تدميريا للذات الإنسانية وعامل تهديد لكينونتها، حتى أنّه قد يتحوّل إلى هاجس يعيش في مكبوتاتها باعتبار أنّه "**ليس تلك النقطة التي تنتهي بها حياة الذات فحسب، بل إنّه ذلك الحاضر الغائب في وجدانها إلى إن تبلغ الحياة تلك النقطة**"[2]، لكن المفارقة التي تصنعها الأنا هنا هي حين يصبح هذا الموت مطلبا عزيزا ترجو مناله، فتسعى إلى لقائه بنفسها يدفعها في ذلك إيمان عميق بربّها وهو ما نقرؤه بوضوح في المقطع الشعري بداية من أوّل كلمة تناجي بها ربها (ربّ..).

ولعلّ هذا ما يضعنا أمام صورة تحدي الأنا للآخر/الموت الذي جسدته من خلال صرخة الاندفاع المدويّة التي أطلقتها في ساحة القتال (ليس يعنى في ساحة لي عنان)، بالرّغم من أنّ هذه القيم الروحية التي تعبّر عن شجاعة فائقة لا تعدو أن تكون مجرّد حلم حيث تصطدم الأنا بحواجز تحول دون تحقيق غايتها، وقد عبّرت عن ذلك عن طريق حرف الامتناع لامتناع (لولا).

وهكذا أصبح الموت حاجة ملحّة تعمّق الشعور بها نتيجة ازدياد إحساسها الحادّ بحاضرها، ووعيها باستحالة الوصول إلى صيغ جديدة لإقامة التصالح مع الواقع دون المرور بمعبر الموت، وهو الحلّ الذي انبثق عن صدام حدث بين الشاعر وواقعه ذلك "**أنّ الفنان إذ يكتشف صفاءه، يكتشف عكر العالم، وتصطدم صلابة صفائه بصلابة**

(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص33
(2): إبراهيم أحمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري (دراسة في شعر بشار بن برد)، دار الكندي، الأردن، دط، 2004 ص66.

العالم..وهذا الاصطدام يولّد الشرارة المضيئة للعالم..إنّ الفنّ ينبع دائما من هذا الصدام، من الرغبة في أن لا يفقد الإنسان صفاءه..ويصبح هذا الهمّ الذاتي جذرا لهموم الناس جميعا "[1].

ولعلّ الشاعر الغماري والحالة هذه يمثّل الدور الحقيقي الذي ينبغي أن يلعبه الفنّان الذي **"لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلّصنا من الأفكار المشتركة الضيّقة، فهو متفرّد، متميّز في الخلق وفي مجال انهماكاته الخاصّة، كشاعر، وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية يعانيها في حضارته وأمّته وفي نفسه هو، بالذات "**[2] فالأنا هنا تقدّم نسقا مغايرا من الرؤى حول واقعها الخارجي، انتهى بها إلى رفض الحياة والاستمرار عبر الموت.

إنّ الأنا وهي تستعرض هذا الموقف يزداد إيمانها بأنّ الموت هو الحلّ الذي يعادل الخلاص، لكنّه في الوقت نفسه ليس الخلاص الذي يرمي تراكم عبء الحياة جانبا وإنّما هو السبيل الوحيد إلى تحقيق ميلاد جديد لعالم كشف عن اندثاره وتلاشيه قبل هذا التاريخ، ومن ثمّ فإنّ مبادرة الأنا إلى الحكم على نفسها بالموت ليس رفضا لواقعها ولا هروبا من جحيمه، وإنّما هو سعي إلى تغييره بتقويض الأنا الفردية .

وهكذا تقدّم الأنا صورة أخرى لعلاقتها بالآخر/الموت في تركيبة يتجاذبها طرفان هما الحياة والموت، قد يلتقيان عند نقطة محدّدة يتحوّل فيها الموت إلى بعث والسكون إلى تجدّد واستمرار، لكنّهما يفترقان في أخر، ويبقى الصراع بينهما متواصلا، لكن إرادة الأنا في البقاء تنتصر في الأخير:

أيَموت هَذَا الوَرد يَا أنفَاسه
ويَغيب خَلفَ تلاله العَذرَاء
أتَموت أشوَاق الهَوَى..يَا غربَة
تغرَى بصلَب أزَاهري البَيضَاء
أنَا للوجود..فلَن تَموتَ مروءَتي
سَتَظَلّ..تورق في خَضيل دمَائي

---

(1): إحسان عبّاس، الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص158

(2): علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، ص9، 10

سَتَظلّ مثلك يَا جموع سَخيَّة
وَلمقلتَيك عَبيرهَا وَغنَائي..[1]

إنّ كلّ شيء في هذه اللّوحة يطفح بالحياة ويشعّ بالأمل، الاطمئنان، الإشراق، الدفء، والحركة، لقد صعّدت الأنا من نبرة تحدّيها للآخر/الموت عبر الاستفهام التعجّبي المتكرّر ليتحوّل معه الشك والتردّد إلى يقين مطلق باستحالة انتصار الآخر عليها، فهذه اللغة الرومانسية الهامسة دلالة على تفوّق الحياة والانتعاش (الورد، التلال، الأشواق، الهوى، أزاهري، البيضاء، تورق) على كلّ مظاهر الفناء والعدم (يموت، يغيب، صلب).

ثمّ تأتي اللحظة التي تثبت فيها الأنا وجودها الفعلي ككيان مستقلّ يرفض الاستجابة لنداء الآخر المؤدّي بها إلى التلاشي (أنا للوجود...فلن تموت مروءتي)، إنّ هذه اللحظة لهي **"برهة الخلق والابتكار، وآنة الفرح السموي، إنّها لحظة الانخطاف والرّعشة التي تزوّده بالنّبض والحرارة والقدرة على إفناء الموت وتوليد رؤى البعث التي تعلو بنا فوق أسوارنا المسيّجة بالدّجى إلى عالم الحلم المشرئبّ"**[2] حيث يغيب الزمان والمكان، ويكون التطلّع إلى الأفق اللامتناهي، و (ستظلّ، تورق، خضيل، سخية، عبير، غناء) كلّها ألفاظ تشعّ بمعان يؤكّدها السياق، فمواجهة طغيان الموت لا يكون إلا بالتمسّك بالحياة والأمل في الغد.

وممّا يؤكّد معالم التحدي التي اتسمت بها الأنا هذه القوة التي تحلّت بها في مواجهة الآخر/ الموت حين لجأت إلى التهوين من شأنه، وما كان لها أن تفعل ذلك إلا سعيا منها لنيل مرضاة الله (أنشد الموت في رضاك).

وهنا يصبح الموت قيمة محبّبة لدى الأنا عندما يتحوّل إلى وسيلة تستخدمها لغاية أكبر، ويرجع السبب في ترسّخ هذه القناعة لديها إلى نوع الموت التي تبتغيه وهو موت الجهاد (فما أروع موت الجهاد يا رحمان) ، فليس هو الموت التدميري الذي تسعى وراءه وإنّما الموت المرتبط بالجهاد المفضي إلى الديمومة (في الفناء البقاء)، وهنا يستخدم الشاعر هذين المصطلحين الصوفيين لما فيهما من دلالتي الحياة والموت فهو يرى أنّ الحياة موت نتيجة بعد النفس عن الله مثلما يقول في موضع آخر:

---

(1): قصائد مجاهدة، ص156
(2): عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص26

كانت حياتك ميتة عن ميتة إن كان عرفك منكرا عن منكر[1]

أمّا الموت فقد اعتبره الخلاص الحقيقي الكفيل بضمان الخلود الأبدي، وهو بمثابة **"احتفاء بنبوءة البعث الكامنة في هاجس الموت، الموت الذي يقضي على كلّ الزوائد، ويهدم كل ما هو مترهّل ومهترئ، وينفخ فيه روح الحياة من جديد، ولذلك ألفينا معظم الشعراء يحملون في نبضاتهم نبوءات الآتي ورؤيا البعث"**[2].

إنّ طلب الأبدية ورؤيا البعث هذه لن يتحققا إلاّ بانمحاء شخصية الأنا وزوال هذا الحائل الذي يقف دون لقائها بربها، ذلك أن الفناء الذي تطلبه يعد "**بمثابة زوال الشخصية من أجل بقاء معاني الربوبية** "[3].

وتستمرّ الأنا في مناجاتها لربّها فتبوح بما وقر في نفسها حول موضوع الموت إلى أن يصل وعيها به إلى اعتباره حبل وصال يجمعها بخالقها أين يغيب الحرمان ويكون العطاء اللامتناهي ونسلك بذلك حياة أخرى، غير تلك الحياة المادية التي عرفتها من قبل.

لقد نظرت الأنا إلى الموت من زاوية مختلفة حين وقفت أمامه معلنة رغبتها في احتضانه دون شعور منها بالانهزامية أمامه، نتيجة استكناه عميق لحقيقة الحياة والموت اللتين اختزلتهما.

في لحظة انتقالية من عالم الفناء إلى عالم البقاء والخلود، حين فضّلت حياة أخرى غير التي تعيشها بخلاف من يتشبث بها ويرفض التخلي عنها، وهنا يقول الشاعر:

قيلَ الحَيَاة فقلت تلكَ آلِـهَة مَعبودَة منَ الزَمَان الأغبَر[4]

في لحظة انتقالية من عالم الفناء إلى عالم البقاء والخلود، حين فضّلت حياة أخرى غير التي تعيشها وحين تستكمل الأنا عناصر وعيها بتجربتها مع الله ومع الموت تظهر نبرة التحدّي من جديد لكن بثوب مختلف عن سابقه، فإذا كان التحدّي الذي لمسناه آنفا قادها إلى الاتحاد مع الآخر / الموت، فإنه سيؤدي بها هذه المرة إلى الرفض المطلق، وهو ما يزيد من تعطشها للحياة، وهي القائلة في موضع آخر:

(1): قصائد منتفضة، ص24
(2): عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص28
(3): عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ص33
(4): قصائد منتفضة، ص26

يَـا طيرُ.. مَا أغلَى الحَيَـاة
.. لِمَنْ يَعِي مَعنَى الحَيَــاه
ولِمَـنْ يَذُوبُ صَلَاةَ عِشْــ
قٍ..حِينَ تُوغِلُ مُقْلَتَـاه.. (1)

وهكذا جسدت الأنا ذلك عبر أسلوب الاستثناء الذي ذكرته في موضعين (كلّ ...غير) و(كلّ...إلاّ)، حيث ساهم هذان التعبيران في رفع التحدي أمام الآخر/ الموت حين حدّدت لنفسها نوع وكيفية هذا الموت الذي ترتضيه فيما ترفض كل ما سواه، ممّا جعله يبدو كأداة طيعة معطّلة الفاعلية أمامه، وفي ذلك إعلان منها التمرّد على الأطر الكونية ككل والموت واحد منها، حيث نجدها تركز إقصاءها له على صفة خاصة يرتبط بها وهي الجبن (كل شئ أرضاه منك بلاء/ غير موتي كما يموت الجبان) وهي إشارة من الأنا إلى نفسها بالنقيض أي الشجاعة والقوة..، فهي بذلك لا تقبل إلا بميتة الأبطال، ممّا جعلها تبدو في صورة متضخمة.

وحتى تزيد الأنا من تأكيد هذه الصورة التي شكلتها لنفسها تلجأ إلى تهوين كل ما قد يلحقها من مصائب ورزايا أمام لحظة ذلّ ومهانة تصيبها فتقضي عليها، وهنا تستغل الخيال كإحدى التجليات الأساسيّة لتجربتها مع الموت فتصف نفسها بـ (الحمام) أمام سخرية الموت الذي تعبّر عنه بما يحيل إليه كالسيف والرمح، لكن كونها تأتي بهذه الصورة بعد أداة الاستثناء (إلا) فإنها تنفيها عن عالمها، وفي المقابل تثبت الصورة المضادة التي تؤكّد مجابهتها للآخر وانتصارها عليه.

وفي لحظة تعال تملّكت الأنا تكشف عن حالة من التحكّم في الآخر/الموت، عبر ما صنعته من صمود في مواجهته وتجاوز ما يفرضه عليها من شروط قاسية (إن جسما يقتاته النسر أسمى/من جسوم تمتصها الديدان) ذلك أنّ الإحساس بالموت رابض داخل كل منّا والإنسان على مرّ العصور **"يدرك - بفطرته - أنه خلق بداية ليلقاها نهاية طالت به رحلة الحياة أم قصرت"**(2)، وهذا قدره المحتوم الذي لا يملك أمامه سوى التسليم به، لكن شتان بين ميتة وأخرى، بين من يحيا ميتا ومن يموت ليحيا.

(1): أغنيات الورد والنار، ص 148
(2): عبد الله التطاوي، أبعاد قرائية بين الشعر القديم ونقده، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص76

وإذا يلقي الموت ضلاله على الإنسان، فإنّنا نجد له ظلالا أخرى على الثنائية الموالية:

3. الزمان/المكان:

نبدأ بمعلم الزمان لنرصد علاقة الأنا به.

أ. الأنا ومعلم الزمان:

يأخذ عنصر الزمن دوره المحوري في إبراز ثنائية الأنا و الآخر و يأتي وعي الأنا به ضمن نطاق التجربة الحياتية التي تسير بها وفق هذا المعلم، وقد أفضى هذا الإدراك إلى تشكيل قناعة لديها بعلاقته الأساسية في تحديد ملامح صورتها.

و لقد كان للأنا موقف تجاه هذا الزمن بأبعاده الثلاثة، ماض، حاضر، مستقبل، إلا أنّ الصراع طبع علاقتها معه في العموم، وهذا ما نستشفّه بوضوح من خلال المقطع الشعري الآتي :

تَعَفَنَ فِكْرُ الزمَــانِ   تَعفّنَ وَجْـهُ المَكَان
مِلءُ يَدينا اِسْتِــــلاب   ومِلء الشّفَاهِ الدُخَان
وأبْنَا شُخُوصًا حيَـارَى   تَطْرُدُنَــا القَهْقَهَات
نُشَيعُ مَـا هُوَ مَـاضٍ   ونَرْقُــبُ ما هُوَآت
وثُرْنَـا بلا مَـوعِدٍ   وأبْنا ... بلامَغْنَــم
رَجَعْنَـا وَلا شَئَ إ   رَمَادٌ مِنَ المَوسِـمِ
لِـاّ حَطمْنَـا كُؤُوسُالضياَ   وقُلْنا شَرَابٌ قدِيــمِ
وَعُدْنَـا...وأهْـدَابُنَا   يُعَربِدُ فِيها الجَـحِيمِ
نَشُدّ الرِّحَـالَ وَلَكِـنْ   لَطِين الخَطايَا نَشُدّ
نُسَـافِرُ هَمّـاغرِيـبًا   فَيَمْتَدُ سَدٌّ وسَــدّ
نَعُدُّ الثوانـي ونَنْسَـى   بأنّ القضَاءَيُعَــدّ
ونَكْبُرُ حُلْمًـا... كَـأنَا   لَنَا فِيكِ يَا أرْضُ خُلْد[1]

إن الأنا في هذه البيات الشعرية تبدو وكأنّها تسير وفق خط سلبي، وقد حمّلت نفسها مسؤولية ما آلت إليه نتيجة عدم تمكنها من تطويع معلمي الزمان و المكان، واستغلالهما لصالحها وقد عبرت عن ذلك من خلال اللفظ المكرر(تعفن) الذي يحمل بين طياته عمق الجدل بين الأنا و الآخر/ الزمن كما يحيل إلى معنى خروج هذا الأخير من سلطتها،

(1): قراءة في آية السيف، ص 28 .

بالإضافة إلى اللفظ السابق نجد مجموعة من الكلمات تدعّم هذه الدلالات مثل (استلاب، دخان، حيارى..) وهي تجسد الواقع المأساوي للأنا نتيجة خضوعها لسطوة الزمن، فقد أضحت كائنا مستلبا يعاني الحيرة والضياع و يتجرع الآلام والأحزان.

إن الزمان "**ظاهرة تنصب على كل شيء في هذه الحياة، فأيّنا يمكن أن يكون زمان، فالصبي زمان/ أي أنه يعني ارتباطه العضوي بالزمان ابتداء من لحظة الصفر التي يولد فيها، بل ابتداء من لحظة الصفر التي يكون فيها مجرد نطفة في ظلمات الرحم...فالزمان الذي نريده هو ذلك المتجسد في الكائنات والأشياء الدّال عليها المحدّد لعمرها، الواصف لأحوالها، المتسلط عليها في أي صورة من صور التسلط الزماني القابل ـ بشكل يكاد يكون عدوانيا ـ للتسرّب والتولّج**"(1).

وإذا بحثنا عن سبب هذا التسلّط نجد الإجابة في البيت الرابع ولعل أول ما نلاحظه هنا أن الأنا تقف عند زمنين مختلفين : ماض، ومستقبل يظهر من خلال لفظ (آت)، أمّا الأول منهما فإنها تتحسر عليه نتيجة تخليها عنه، وهنا يقوم الفعل (نشيع) بوضعه في المجال الدلالي للموت والفقد النهائي، ولعل كل هذا الألم الذي تكابد الأنا معاناته سببه هذا الماضي و"**ربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمن**"(2)، وأمّا المستقبل فإنها لا تستطيع أن تقف أمامه إلاّ موقف المنتظر المرتقب العاجز عن الفعل، وصنع الغد حتى ولو كان عن طريق التمهيد له بالفعل الممكن.

إذا كان هذان الزمانان قد تجليا بوضوح، فإن الحاضر ميّزه الخفاء فلم يذكر بلفظه، بالرّغم من أنّه هو البعد الزمني الذي انطلقت منه في التعبير عمّا سواه يدلّ عليه الاستخدام المكثف للأفعال المضارعة التي تعمل على توجيه حركة النص الزمنية وفق الحاضر، حيث مثلت نسبة **52.38%** من جملة أفعال النص مقابل الأفعال الماضية التي مثلت نسبة **42.85%**، ولو أردنا أن نرصد حركة الأنا عبر الأفعال باعتبارها إحدى أوجه الزمن فإننا نقف عند أوّل ملاحظة وهي الشبكة الفعلية المكثفة التي توزّعت عبر كامل

(1): إبراهيم احمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري، ص 78 .
(2): عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1983، ص 83-84

الأفعال المضارعة	تطردنا ـ نشيّع ـ نرقب ـ نعربد ـ نشدّ ـ نشدّ ـ نسافر ـ يمتد ـ نعد ننسى ـ يعد ـ نكبر
الأفعال الماضيـة	تعفن ـ تعفن ـ وأبنا ـ ثرنا ـ وأبنا ـ رجعنا ـ حطمنا ـ قلنا ـ عدنا

يبدأ النص الشعري بحركة هادئة تعكسها الأفعال الماضية التي تحمل معنى المضي و نوعا من الثبات والانتهاء، وقد استخدمها الشاعر في موقف وصف ورصد لوضعية الأنا ضمن إطار زماني معين، إلا أنّ هذه الأفعال تتعدى بدلالتها الزمن الماضي إلى الحاضر نفسه و هو ما يهدف إليه الشاعر وراء هذا التوظيف حين يقف على الحالة المنهزمة التي آلت إليها الأنا بعد استسلامها لسلطة الزمن المتعفن الزائف الذي حتىّ لم تقدر استغلاله استغلالا أمثلا سليما فحين قررت إحداث التغيير و الثورة ضدّ كل ما هو زائف مترد كان الفشل حليفها و كانت الأوبة دون نتيجة وهو ما يجسده التركيبان (بلا موعد و رماد من الموسم) المرتبطان بالبعد الزمني ارتباطا وثيقا.

وهكذا يستمر النص في عملية التوالد الدلالي عن طريق رصد للواقع الحاضر الذي ينم عن وعي عميق لدى الأنا بما يدور حولها بالإضافة إلى إحساسها القوي بالزمن، فتعود مرّة أخرى إلى فكرة كانت قد عرضتها من قبل وهي الانقطاع الذي حدث بينها و بين الماضي، و لعلّ السّبب وراء هذه الإعادة إلحاحها الشديد على أهميته في بناء الحاضر وحتّى المستقبل، وضرورة التمسك به فهو حامل جذورها الأصيلة و ذاكرتها المفقودة، ولعلّ هذا ما يبرّر توظيفها لهذه الأفعال الخاصة (حطمنا، قلنا، عدنا)، ثم يتبعها الفعل المضارع.

وهنا نسجل ملاحظة تتعلق بهذه الأفعال التي جاءت في سياق جعلها ترتبط بنقيضها من الناحية الدلالية، وكأنا بالأنا تحاول أن تغير من مسارها لكنها تصطدم بقوة الزمن التي غيّرت هذا الدرب نحو الاتجاه المعاكس، وهنا تقوم (لكن) الاستدراكية بدورها المفصلي في اشتغال هذا التناقض بين الأنا و الآخر/ الزمن.

وعلى الرّغم من لعبة تداخل الأزمنة التي مارستها الأنا في الماضي والحاضر والمستقبل فانّ أهم زمن يمكن أن ندرجه في هذا الصدد هو الحاضر.

وبعد هذا الإخضاع الذي مارسه الزمن ضد الأنا التي أحست بوطأته عليها في مواضع عدة يأتي إقرارها في الأخير بسلطتها عليها حين تتكئ على المرجعية الدينية فتحيل هذا الزمن إلى القضاء الإلهي (نعد الثواني وننسى بان القضاء يعد) وكأنّ الأنا هنا تبرئ الزمن من كلّ ما وقع لها في الحاضر و تعترف بتفوقه عليها.

إنّ هذا الاعتراف من الأنا جاء مقترنا بفكرة أخرى مرتبطة بالزمن وهي الموت الذي يتربص بها حين ينزلق بها الزمن نحوه، ولأنّ الأنا تكتب وفق رؤية إسلامية واضحة فإنها تعتقد في الموت بل وتلقي اللّوم على نفسها حين تأمل في الخلود، وهي بذلك تخالف الشاعر الجاهلي الذي يثير فيه مضي الزمن مشاعر الفقدان و الحسرة إذ أصبح عنده رمزا للفناء حتّى أنّ **" كل يوم يمر من حياته يمثل قربا من نهايته"** (1)، وبذلك فإنّ هذا الهاجس المخيف الذي عبّر عنه الشاعر الجاهلي والذي أرّقه ونغّص عليه حياته لم يعد له مكان عند الشاعر المعاصر و الغماري كذلك، الذي تجاوز هذا الحيز الضيق للزمن إلى صورة أرحب وأشمل له.

وإذا كانت الصورة السابقة لعلاقة الأنا بالزمن كآخر قد حددت لنا ملامحها ككيان ضعيف خاضع لسيطرته فبإمكانها أن تقدم لنا الصورة المخالفة بفرض تفوقها عليه وهذا ما نلاحظه في المقطع الشعري الموالي :

عَوَاصِفٌ نَحْنُ لَا الْأَيَّـامُ تَقْهَرُنَـا
ولَيْسَ عَنْ خَصْلَةِ الآمَـالِ تُثْنِينَا
أَظَـافِرُ اللّيْــلِ إنْ طَالَتْ تُقلِمُهَــا
ونَصْلُبُ اليَأسَ لَيْسَ اليَأسُ يُدْمِينَا
وَإنْ تَسَكّعَ فِـي أيَامِنَـا رَهَقٌ
سَنَزْرَعُ الدَهْرَ يَرمُوكًا وحِطِينَـا (2)

(1): حسن عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، النهضة المصرية، القاهرة، دط، دت، ص 08.
(2): قصائد مجاهدة، ص 24.

تبدو الأنا في هذا المقطع الشعري في صورة متحد للآخر/ الزمن الذي قدمته من خلال مجموعة من متعلقاته(الأيام، الليل، الدهر)، وهي كلها ألفاظ مستقاة من حقل دلالي واحد يمكن أن نسمه بالزمن بالرغم من أنّ كلمة (الليل) هنا استخدمت استخداما رمزيا.

لقد جاء تحدي الأنا للآخر/الزمن بعدما جعلته يبدو وكأنه عدوّ لها وهذا ما دلّ عليه لفظ (تقهرنا) الذي يحيل إلى معنى الجدل والصراع بين طرفين متناحرين، لكن الأنا لا تعبأ بقوة هذا العدو وتهون من نتائج فعله ضدها.

ولعلّ توظيفها لعدة أدوات مختلفة تحمل معنى النفي ـ والتي تواتر ظهورها عبر كامل المقطع الشعري (لا، ليس، ليس) ـ يترجم فكرة الرفض والتحدي التي قابلت بها الأنا الآخر من جهة كما يعكس تجريدها إياه من كل وسائل السطو التي استغلها ضدها لزرع السلبية في أعماقها و الوقوف كحائل دون تحقيقها لأمانيها من جهة أخرى.

وبذلك فان هذه الأدوات قد قامت بعملها حين ألغت دور الآخر/ الزمن وأثبتت كل ما تسعى الأنا إلى تحقيقه من وراء قهرها له ولّد فيها الأمل من جديد بعدما حطّمت اليأس وتغلّبت عليه وما الثورة التي أعلنتها في الأخير إلاّ دليلا على القوة التي استلهمتها من قبل بعد وعيها بعنصر الزمن وما يقتضيه من صلابة لمواجهته.

إنّ هذا الوضع الذي وصلته الأنا في النهاية ـ حين أيقنت بضرورة رفع التحدي ضد هذه القوى التي تسير في الخط المقابل لها ونقصد بها الزمن ـ لم يأت وعيها به طفرة، ولم ينشأ من العدم بل كانت نتيجة هناك عوامل اتكأت عليها، تمثل جملة الخبرات الإنسانية التي جاءت كمحصّلة لفهم عميق للحياة ككل، وتلخّص في رؤية شاملة للزمن بأبعاده الثلاث، فهي تستحضر الماضي التليد لتنهض بحاضر عقيم ثم تواصل المسار والانطلاق إلى المستقبل، وهنا يتضح اكتمال وعي الأنا بالزمن .

من جرحك يا بعد الماضي   أيّام الغـربة تنحســـر
ويلمّ الفجر قصائدنـــا   تنمو كالضوء وتزدهــر
صلب الماضي صلب الحلم   فالدّرب أغانــي الدرب دم
وخيول الرفـض محطّمـة   من غالوا الرّف؟ومن حطّموا؟
من قادوا الدرب لمقفـرة   شلاء يحاصرها الســأم؟
يا دار الغربة إنّ غــدي   بجراح الضوء سيلتئــم[(1)]

(1): نقش على ذاكرة الزّمن، ص96. 97

يطالعنا النص برؤية شعرية تنفتح على أزمنة متعدّدة لتظهر لنا المواقف المعروضة للأنا التي تقوم على شعور حاد بعامل الزمن تولّد عندها نتيجة وعي عميق بعلاقته بكل هذه المواقف والانطباعات ذلك أنّنا **"لا نستطيع أن نعي أي تتابع في عالم الأشياء الخارجي، أو في حالاتنا العقلية إلاّ في زمان ما، والتغيير لا يدرك إلاّ من خلال الزمن"**(1).

يبدو أن الأنا قد تجاوزت زمنها الحاضر لتستدعي الماضي عبر بنية النداء التي وان انزاحت عن أصلها التداولي الوضعي فإنها تجسد حركية الماضي وتدفقه الذي تمنحه القدرة على إحداث التغيير في زمنها الحاضر والذي تصفه (بالغربة) في قولها:(من جرحك يا بعد الماضي/ أيام الغربة تنحسر)، من هنا سيكون لهذا الزمن حقيقة الحضور حيث سيبتلع الحاضر ويسعى لتأسيس المستقبل.

لو حاولنا أن نقرأ هذا المقطع الشعري فإننا نقف عند مستويين زمنيين : الحاضر والمستقبل وان كان كلاهما مرتبط بالماضي، إلاّ أن هذا الزمن لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية فاستحضار الذاكرة الإنسانية بكل آلامها وآمالها، وما تمور به من عطاءات متجددة ما هو إلا مفتاح للولوج إلى غيره من الأزمنة.

يتجلى الزمن المستقبل عبر لحظة تنبئيه تسعى إلى تشكيل صورة له من خلال إعطاء ملامح محددة عنهن فهو زمن التحول، الإشراق، البعث والحياة، أعادت به الأنا التاريخ إلى مجراه السابق المعهود حين انطلقت في رؤيتها الواضحة تلك من الماضي الذي جعلته منبعا يغذي الآتي، و اعتبرته زمن الخصب المتجدّد و الفاعلية المطلقة، أما الزمن الآخر فإنه يلقي ظلاله السود على الأنا فتعبر عن إحساسها العارم بوطئته، فهو بالنسبة له زمن الوحشة والضياع والاغتراب، أبتر منبت الصلة عن سابقه، مشحون بالجمود والسكونية والعدم، لا تمضي الدروب فيه إلا نحو الموت، حول الأنا إلى كيان خاضع مستلب الإرادة، وبعد هذتا تأتي سلسلة التساؤلات الاستنكارية لتلخص فعل الزمن الحاضر في الأنا وتضعنا في لب الصورة (من غالوا الرفض؟ ومن حطموا ومن قادوا الدرب لمقفرة؟..) وكأننا بالأنا تبحث عن الفاعل لتحمله مسؤولية ما وقع لها حين سير بها نحو الانهزامية والتلاشي لكن هذا

---

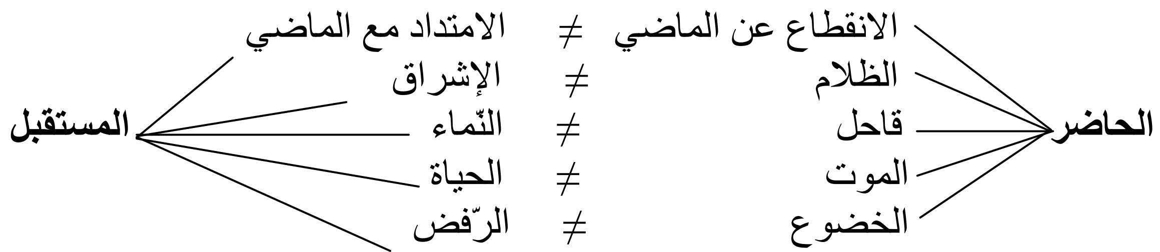
(1): ميلاد زكي غالي وآخرون، قضايا فلسفية، منشأة المعارف، مصر، دت، دط، ص116

الزمن وإن وصف كذلك فإنه يحمل بين طياته بذور المستقبل ففي هذه اللحظة التي أشعرتنا فيها الأنا بالانكفاء على ذاتها ينبعث الأمل من جديد، فيطل علينا الزمن الآتي بإشراقاته المنتظرة عبر لفظ (غد) كمؤشر دلالي على الأمل والبشارة.

إنّ هذا العرض للزمن ببعديه الحاضر والمستقبل يصل بنا إلى حقيقة العلاقة التي تجمع بينهما وهي التعارض الشديد الذي يمكن أن نراه بوضوح من خلال هذا الجدول :

الزمن الآني (الحاضر)	الزمن الآتي (المستقبل)
- أيام غربة، دار غربة - صلب الماضي، صلب الحلم - خيول الرفض محطمة - الدرب دم، الدرب مقفرة شلاّء يحاصرها السأم	- أيام الغربة تنحسر - يلم الفجر قصائدنا - تنمو كالضوء وتزهر - غدي بجراح الضوء سيلتئم

وهذا التعارض بين الحاضر والمستقبل يحيلنا مباشرة إلى ثنائية الأنا/الآخر، فالزمن الآتي ما هو إلا زمن الأنا أمّا الآني فقد تحوّل إلى آخر:



كما يتجلّى هذا الوعي من خلال المعلم الموالي:

ب. <u>الأنا ومعلم المكان:</u>

يشكّل المكان قطبا هامّا في اشتغال ثنائيّة الأنا والآخر ذلك أنّه يتحوّل من مكان جغرافي إلى حيز معبإ بمختلف الانفعالات و التجارب الإنسانية، كما يعكس ببعده الحضاري الذي يتجاوز التحديد ليحمل دلالة الهوية التي تميز الأنا وتختلف عن الآخر، من هذا المنطلق سوف نحاول أن نتمثل تجربة الأنا ضمن علاقتها بالبعد المكاني من خلال هذه الأسطر الشعرية يقول الغماري:

يَا تِلِمسَـانُ .. ظَامِئٌ فِيكِ حُبِــــــي
وَأسِيـرُ فِـي رُوحِـي التَّحْنَـان
أيٌّ شَوَقٍ يَلُوبُ فِي كَبِدِي الخَرسَاءِ
حَتَى تَضِيـقُ بِــيَ الأوطَـــان
فِي الحَنَايَا تَلِجُ زَفْرَتِــي السَّودَاء
..ضَاقَ الزَمَـانُ..ضَاقَ المَكَـان
وبِحَـارُ الشّوق القَديمْ إلَى حُبِّكِ
لاَ يَنتَهِــي لَهَـا طُوفَــان (1)

إنّ حركية مصطفى الغماري ضمن البعد المكاني تعبر عما يعتريه من هموم ومآسي وأحزان طالما راودته، باعتبار أنّ هذا المعلم لا يقلّ أهمية عن الزمن **"فلا شيء إلا و له ارتباط بالحيز والزمان معا"** (2)، فالحيّز المكاني هنا الوطن، ويتجلى ذلك من خلال مدينة تلمسان، التي رأى فيها شخصا جديرا بالمحادثة فخلع عليها خصائص إنسانية محضة وخاطبها من خلال أداة النداء (يا) مستغلاّ تقنية التشخيص التي تتمثّل في **" خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية "**(3) ولهذا أسباب تتعلّق بالشاعر ذاته، فالتشخيص **" صنعة تتسرّب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"**(4)، فتتوحّد عواطفه معها، ويسهل عليه من ثمّ إسقاط معطيات العالم الخارجي على العالم الداخلي.

وحين نغوص في أعماق النص نكتشف أنّ الأنا لم تقف عند حدود الوصف السطحي للمكان و لا تلمّس مواطن الجمال الخارجي فيه بل حاولت تقديمه ضمن سياق نفسي حين انفتح النص على مشاعر متنوعة وانفعالات متشابكة تعبر عن حبّ فائق لهذا المكان (ظامئ فيك حبي)، الذي عانق وجدان الأنا.

---

(1): نقش على ذاكرة الزمن، ص 23 .
(2): عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ ص 102
(3): سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، مصر، ط7، 1982، ص63
(4): مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص136

وهو ما تؤكده الأبحاث النفسية في معارضتها للدراسات الواقعية التي " **رأت في المكان شيئا يتحدّد وجوده في إطار الواقع، بعين المواصفات الخارجية التـي تمتلكها الأشياء** "[1] في حين نظر الدّرس النفساني إلى المكان باعتباره " **تمثيل وتصور، وكأنّ المسألة عند هؤلاء تفترق عن الشيء الغفل ذي المادة الصلبة، إلى لون من التصور الذي يحدث على مستوى النفس فقط، حين يجعلها تتمثّل من خلال المكان جملة من الأحاسيس والمشاعر التي ربّما أثارها المكان بمحمولاته التذكرية التي لها صلة بالذات في لحظة من لحظاتها السالفة** "[2].

ويتعمّق هذا الارتباط أو الانتماء بالمكان (تلمسان) حين يحضر فعل الحنين حيث ينبئ هذا الشعور عن حالة انفصال وقعت بينهما ممّا ولّد الرّغبة في الالتقاء به ذلك أنّ البعد عن المكان لا يفتر من عواطفنا تجاهه بل يظلّ قائما في وجداننا وخيالنا، فما بالنا إذا كان الأمر يتعلق بشاعر فالمكان إذن ليس مجرد شعور مترسب في ذاكرته فقط بل يملك على الشاعر نفسه و يأسر مخيلته.

وعن طريق هذا الحنين تتماهى صور الشوق ومشاعر الحب وتؤكد مرة أخرى فكرة الانفصال بين الأنا والمكان كما يعبر عن حميمية العلاقة بينهما مثلما تؤكده جملة (أي شوق يلوب في كبدي).

ونتيجة لهذا الواقع المفروض على الأنا القاضي بإبعادها عن مكان الألفة لها فقد استحال الوطن بجميع أماكنه الأخرى إلى فضاء ضيق ومكان غير مرغوب فيه، بالرغم من الانفتاح الذي يتسم به وقد أشارت إليه من خلال اللفظ (أوطان) الذي قدمته بصيغة الجمع للمفرد تعبيرا عن الاتساع المادي لكن دون المعنوي للمكان.

وإذا كان الوطن يمثل القطب المكاني الذي يعيش دائما داخل الشاعر ويستمرّ في التواصل معه، فإنّ علاقته به قد تتحوّل أحيانا إلى صلة انقطاع أمام فقدان المكان المركزي الأكثر حميمية وألفة، وبذلك فإنّ الأنا تجسّد صورة المكان كآخر من خلال هذا

---

(1): حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001، ص 129. عنوان الموقع http//www.awu.dam.org
(2): نفسه، ص130.129.

الانقطاع عن الوطن، ولعلّ السبب في هذا الشعور لدى الأنا هو تحوّله إلى منبع لغربتها، فقد يشعر الفنان أحيانا بالاغتراب الروحي حتى وهو في وطنه وبين أهله وقومه وقد يجد ربّما بديلا له في غيره حين تتحقق له الدّعة والطمأنينة، لذلك فإنّ علاقة الوطن بالمكان تبدو أكثر مرونة لأنّ المكان ليس هو المقصود بذاته بل إنّه يأخذ قيمته المعنوية من الناس وجملة الأفكار السائدة لديهم.

وقد أضفت لفظة (السوداء) طابع القتامة والسواد بصفة عامة حيث عكست نفسية الأنا المتأزمة الواقعة تحت ضغط الأجواء الخانقة التي فرضها الآخر/المكان والتي كشفت عن عمق الجدل بين الأنا والآخر حين أصبح الوطن مكانا يتسم بالعطالة والسلبية.

ويتضافر طرفا ثنائية الزمان/المكان ليعبرا عن الإحساس بالافتقاد والتشتت اللّذين أصابا الأنا داخل هذا الإطار، حيث تصادفنا مرة أخرى لفظة (ضاق) التي تكرّرت ثلاث مرّات، وهي كلمة تشكل محورا أساسيا في هذا المقطع الشعري لأنها تحوي دلالة الانغلاق الزماني والمكاني اللذين تعاني منهما الأنا، وتوظيفها على هذه الشاكلة يجعل الدلالة صادرة منها لذلك برزت على صفحة النص بهذا العدد، وبطريقة تصويرية " **تعيد صياغة الزمن وترتيب المسافات وضبط الإيقاع المتبادل بين الداخل والخارج، ضمن وعي فني نافذ وشامل** "(1).

فهذه الثنائية (الزمان/ المكان) وإن اتّصفت بالانفتاح، فإنّ الأنا تعيد صياغتها من جديد لتعطي الدلالة المخالفة فتمسي مغلقة ومحدودة.

وهكذا يشكّل المكان حيّزا ضيّقا " **لا ألوان مجرّدة وخطوط جامدة إنّه تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجدانات، فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حيّة، أو مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة** "(2).

ويعاود مكان الألفة (تلمسان) بالظهور مرة أخرى بعد هذا العرض لمكان الانقطاع (الأوطان) وقد صاحب ذلك أيضا التعبير عن شدة الشوق والحنين اللامتناهي له وذلك ما نستشفه من خلال قولها (وبحار الشوق القديم إلى حبك / لا ينتهي لها طوفان).

لكن هذا الإفصاح عن التعلق بالأماكن المرغوبة أو حتى النفور من المرفوضة لا يقصر

---

(1): إبراهيم رمّاني، المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا)، ص236
(2): سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص37، 38

علاقة الأنا بهما على الناحية النفسية فحسب بل يتعدى إلى طبيعة الإبعاد والمواقف التي تنبع منهما ذلك أن " **كثيرا من الشعراء الذين هيمن على شعرهم المكان هم شعراء يؤمنون على مستوى المواقف** التي تنبع منهما ذلك أن " **كثيرا من الشعراء الذين هيمن على شعرهم المكان هم شعراء الفكرية بمسألة الالتزام في الأدب، ولذلك لم يكن تسرب المكان إلى أشعارهم مجرد حنين بسيط بقدر ما كان معاناة وتعبيرا عن مواقف**" (1).

وهكذا نجد أنّ الأنا قد حصرت المكان غير المرغوب فيه / الآخر ـ و الذي ذكرته في موضع واحد ـ بين استحضارين لنوع واحد من الأمكنة وإنّه مكان الاتصال وكانّ الأنا هنا تريد أن تنتصر لهذا المكان على غيره، فالتعبير عن تعلّقها بمدينة تلمسان مرّتين تأكيد منها على أهمية البعد المكاني في صياغة الوجود الإنساني الذي لا يخرج عن إطار فضائي محدّد.

ومن خلال فعل الانفصال السّابق يأتي مكان آخر لطالما ترسّب في الذاكرة الجمعيّة على أنّه الأرض المفقودة، ومن ثمّ لم تنقطع الرّغبة في الاتّصال به وظلّ استحضار الصّور التي صاحبته في الماضي باق، إنّه فلسطين يقول الغماري :

ودَعْتُ فِيهَا رَبِيعي.. كَرَمَ أُغْنِيَتي
مَلاعِبِي .. وَصَدَى الآمالِ والأَرَبَا
والقريَةُ الحُلوةُ الخَضْرَاءُ تَحْضُنُنِي
ظِلالُهَا فأَنَا غَيُ صَفوهَا الطرَبَ
وَغَابَةُ السّروِ.. والبَلُوطُ حَالِمَةٌ
وَمَوئِلُ الصَّحبِ وَالكتَاب..وَاللَّعِبِ (2)

وهكذا ينبض شريان الحبّ وتيمّم الأنا وجهتها شطر فلسطين وتحتضنها مكانا ورمزا وفكرة " **كل مآسي التاريخ العربي المعاصر من الغزو والخيانة والتآمر والتخاذل والحصار والقهر المستمرّ، هي بكائية شرقية مرّة تجسّد هويّة شعب ومحنة حضارة وأوجاع أرض مسبية مدميّة تكافح من أجل الخلاص والطّهارة والكرامة**"(3)، فهي إذن ليست فلسطين الجغرافيا بقدر ما هي فلسطين الفكرة.

---

(1): فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008 ، ص 146
(2): قصائد مجاهدة، ص 23.
(3): ينظر، إبراهيم رمّاني، المدينة في الشعر العربي، ص 235. 236

تستحضر الأنا هذا المكان بعيدا عن المعايشة الواقعية له، لذلك ينهض الخيال نشيطا لينقل لنا جانبا من عالم الأنا الداخلي في علاقتها معه، وذلك بالاستغناء عن صفاته الموضوعية التي **"ليست إلا وسيلة أو وسائل قياسية تسهّل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية تماما كالمقاييس الموضوعية للزمن "**(1)، أمّا إذا تجاوزنا هذا الواقع الموضوعي إلى حقيقة المكان النفسيّة " **عندئذ يكون تشكيل الشاعر للمكان في أغلب الأحيان مجافيا لهذه المقاييس لكنه في الوقت نفسه يكون تعبيرا أصدق عن حقيقة المكان النفسية "**(2).

وتتداعى ذكريات من ماضي الأنا لازالت عالقة في ذهنها ووجدانها، وقد جاء ذلك مرفقا بالفعل الذي يجعل فلسطين مكانا للانفصال (ودّعت) ويحيل إلى معاني الانقطاع عن المكان ومن ثمّ الحياة، فالرّبيع صورة واقعية تعادل صورة الحياة، الحيوية والبكارة التي انتهت بوداع فلسطين، ممّا يعني هنا أنّ المكان يعادل الحياة بينما الانفصال عنه يعني الموت.

لكن الشعور بالانتماء إليه لا يزال قائما بدليل هذا الحشد لأسماء أماكن مختلفة كان الانفلات فيها نحو زمن الصّبا والتوغّل في الماضي (ملاعبي، القرية، غابة السّرو والبلوط، موئل الصحب والكتاب..)، وما هذا الاسترسال في وصف كل ما يحيط بالمكان إلاّ دليلا على أنّ **"صورة المكان المحبوب تأتي مزدحمة بما يحيط بها من صور بما في ذلك الناس والأشياء، الناس الذين أمتعونا والأشياء التي استمتعنا بها"** (3).

ومن الصور المتعلّقة بالمكان والمشخّصة له التي تستعير لعناصره مواصفات أخرى نجد قول الشاعر(القرية الحلوة الخضراء تحضنني ظلالها) حيث أنّ الفعل (تحضنني) لا يتلاءم دلاليا مع الفاعل، حين يمنحه صفة الاحتواء والاشتمال فالمكان إذن ليس " **ذلك المعطى الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به، وإنما المكان حياة لا يحده الطول والعرض فقط وإنّما خاصية الاشتمال "**(4)، ممّا أكسب الجملة خاصية التشخيص، وجعل

(1): عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص128. 129

(2): نفسه، ص129

(3): فتحية كحلوش، نفسه، ص 144

(4): حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص18

القرية تتقمّص طابع الشخصية الإنسانية، لتصحو الأشياء الدفينة في القلب وتتجسّد فيها.

إنها إحدى الصور التي افترضها الحنين والتي تؤكد تشبث الأنا بالمكان بالرّغم من أنّها أماكن تمّ استدعاؤها على المستوى التخيلي وهو الأمر الذي صعّد من صعّد معاناتها فيما نعتقد.

و سنشهد لهذا المعلم بقية في الصورة الموالية، من خلال المكان الطباعي.

4. ثنائية الحضور والغياب:

وظف الشاعر "مصطفى محمّد الغماري" مصطلحي الحضور والغياب باعتبارهما ثنائية تحمل في ثناياها طرفين يقفان متقابلين فحضور الأول يعني غياب الآخر، وبمقدار غياب الأول يبرز الآخر، وهو ما ساهم في إبراز العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر والتي يمكن تتبعها من خلال المقطع الشعري الآتي، يقول الغماري:

وَهَبْتُ الهوَى دَقاتُ قَلْبي وَخَاطِري
وَمِلءُ يَدِي رَغْمَ الضَبَابِ شِهَابُ
وَمِنْ خَصْلِ الأَضْوَاءِ صُغْتُ قصَائِدي
وَعَاتَبْتُ قومِي إذْ حَضَرتُ وَغَابُوا!
وَوَلَيْتُ أسْتَبقِي صَبَابَاتُ فرحَتِي
إليكَ، وَكَم يَحْلُو لَدَيكَ عِتَابُ
وَقُلتُ لَعَلَ الفَجْرَ يَنسَابُ أنهُرا
تُضِئُ.. فَأَجْنِي الضَّوءَ وهُوَ كعَاب (1)

يستهلّ الشاعر هذا المقطع بتوظيفه لجملة من ضمائر المتكلم في إشارة إلى الأنا نفسها وهي بذلك تسجل أول حضور لها على المستوى النحوي فيما يغيب الآخر عنه، بالإضافة إلى ما نجده من ألفاظ تعبّر عن ذاتية الأنا مثل (قلبي، خاطري..) لذلك فإنّ " **الغياب هو تاريخ اللغة و الحضور هو الكلام الذي يرتبط بالإبداع الفردي**"(2).

إنّ ما تطرحه الأنا على مستوى الحضور واضح وبسيط لا يتجاوز نقل إحدى لحظات البوح والإفصاح عن خلجات النفس فهي تصف هذا الهوى العارم والحب العميق اللذين ملكا عليها نفسها وخاطرها حتى دفعا بها إلى التعبير عنهما في أول سطر شعري.

---
(1): مصطفى محمد الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 09 .
(2): كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1987، ص 107.

إنّ كل ما قد يتبادر إلى ذهن القارئ حول هذه الأسطر من دلالات لا يخرج عن كون هذه المشاعر موجهة لامرأة بعينها لكن ثمة أشياء على المستوى العميق لم تذكرها الأنا ولكنها توحي بها من خلال عدة ألفاظ مثل (شهاب، الأضواء، الفجر، تضئ، الضوء) فهذه المفردات توزعت عبر كامل المقطع لتجعلنا نعتمدها بؤرة للخطاب الشعري، وهذا الضوء المنتشر شعاعه بين أرجاء القصيدة كان مصدر إلهام للشاعر وغاية أمنياته إن هو إلا النور الإلهي إذا سكن في الأفئدة ووقر في النفوس، مصداقا لقوله تعالى **(اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ)**[(1)].

وقد عبّر الشاعر عن ذلك بالخيال الذي **" يستحضر الغائب والغريب، ويفجّر المكبوت في التجربة واللغة، ليخرجه على نسق إيحائي، حافل بالتّعدّد والتلبّس..تلتقي فيه المادّة بالرّوح، ويكون مسرحا للقراءة، للذهول، للبحث "**[(2)].

إنّ ثنائية الحضور/الغياب عند الغماري تقوم على عملية إفراغ الكلمات من مدلولاتها المألوفة وتحميلها دلالات أخرى فلو أخذنا مثلا لفظي (الأضواء) و (الضباب) بما يمثلانه من دلالة الحضور على المستوى اللغوي أو المعجمي لوجدنا أنّ كلمة الأضواء توحي بالحق و اليقين و الزاد الإيماني.

لقد ارتبط هذا النور بالأنا عن طريق فعل الاتحاد الذي تمّ بعد عطاء متبادل (وهبت الهوى ومن خصل الأضواء صغت..)، أمّا كلمة الضباب فإنّها ترمز إلى انعدام وضوح الرّؤية، العتمة، الظلم، الخوف، الريبة...وبذلك فهي تقف على طرف النقيض من اللفظ الأول لتشير إلى الآخر.

وكما أن الطرف الحاضر (الأضواء، الضباب) يؤدي دوره الدلالي فإن الغائب أيضا يقوم بأداء دوره التعبيري حين يفسح المجال للمتلقي باستخدام حركة ذهنه واستحضار ما هو غائب عن طريق التأويل

---

(1): النور، 35.
(2): إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991، ص249

فالعلاقة التي تربط بين طرفي ثنائية الحضور والغياب تقوم أساسا على الجدل حتّى إذا ما تطابق ذلك مع ثنائية الأنا والأخر يصبح الأمر أكثر إيغالا في الاختلاف والتناقض، ولعلّ هذا ما نلمسه بوضوح في السطر الشعر الرّابع حين تفصح الأنا عن حضورها في مقابل غياب الأخر (حضرت وغابوا)، فالأنا تتجلى من خلال تاء المتكلم في (حضرت) أما الأخر فيأتي بصيغة الجمع الغائب من خلال ضمير الواو، وهذا التركيب في حدّ ذاته يعبّر عن ذلك الجدل الذي يحكم طرفي الثنائية، فحضور الأوّل (أي الأنا) يرتبط بغياب الطرف المقابل (الآخر)، يدلّ على ذلك استخدامه الموسّع لهذين اللفظين حيث يراوح بينهما وبين **"مفردات القاموس الشعري المعاصر مثل: رموز، المسافة، مدى، والحضور الغياب"**[1].

وهو حضور له أبعاده الدلالية على مستوى الغياب ذلك أن ما يقصده الشاعر من وراء توظيفه لهذا المصطلح هو حضوره مع الله وغيابه عمّن سواه، فيما يغيب الأخر عن هذه المعية الإلهية ويحضر مع من سواه.

فالأنا والأخر عبر ثنائية الحضور والغياب يسيران إذن وفق خطين متعاكسين لا يلتقيان.

على أنّ السؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه هنا لماذا يرفق الشاعر كلمة (غابوا) بعلامة تعجب، مع أنه كان يتوقع هذا الغياب من الآخر حين أطلق عليه من قبل اسم (الضباب) ؟ وقد رأينا ما يحيل إليه هذا اللفظ من معان سلبية ؟ إن الشاعر يفعل ذلك لأن الذي يهزه ليس هو غياب الآخر بقدر ما يؤلمه الأذى الذي تتعرض له العقيدة الإسلامية ذاتها من طرفه المرّة تلوى الأخرى.

هذه المعاني قدمتها لنا أداة التعجب حين فسحت المجال واسعا أمام تخيلاتنا، حيث أن القراءة الآلية هنا غير ناجعة ومن ثم يمكن أن نعتبر أن الشاعر استغل ثنائية الحضور والغياب كسمة أسلوبية استطاع من خلالها أن يمنح للقارئ فسحة للتأمل وفهم التغيّر ودلالاته ممّا قد **" يزيل البعد بين القارئ العربي والشاعر العربي الجديد، ويتيح لهما الاتّحاد من جديد في لقاء خلاّق "**[2]، وذلك عن طريق استخدامه لعلامات الترقيم بشكل

(1): حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، ص211
(2): أدونيس، زمن الشعر، ص166

موسّع فهذه النقاط المتوالية بعد (تضئ) تشير إلى استحالة الوصف حين يتنفّس الفجر فيرسل ضياءه فيعمّ أرجاء الكون ويبدّد الظلام.

ولتأكيد هذا التوظيف لثنائية الحضور والغياب عند الغماري نورد هذا المقطع الشعري الذي أخذ هندسة مميّزة:

مَنْ يَرُدّ التَتـار ..؟
ومَنْ يَسْتَجِيبُ ؟
يَا زَمانَ التَحَـدِي..
لِجُرح الإِ مَـامِ ...
وَمـن يَسْتَجِيبُ
لِخُطًالا تَغِيبُ
لِخُطًا لاَ تَغِيبُ
لِخُطًا لا تَغِيبُ..[1]

إنّ الشاعر بلا شك نجح ووفّق في استغلال الإمكانات الطباعيّة بداية من وضع النقط التي تنبئ عن سلسلة من الغيابات، كأنّما يريد أن يقول أشياء كثيرة لكن يبدو أنّ اللفظة أو العبارة خانته فعجزت عن إيصال ما يريده بالرّغم من هذه التسمية التي أعطاها للآخر وهي (التتار) التي ترمز إلى معاني غائبة كالعنف والهمجية...الخ.

لكنه لم يصرح بها بل ترك المجال أمام القارئ للتأويل حتّى في الإجابة عن هذه التساؤلات المعبّر عنها بأداتي الاستفهام، ولو قدّم لنا الشاعر هذه الأسطر بالاستغناء عن علامات الترقيم فإنّ النّص يفقد جوهره وروحه التي يعطيه إيّاها جملة الغيابات ذلك أنّ الغائب يؤدّي دوره بغيابه أكثر من حضوره، **"وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدّم للقارئ أفكارا ومعاني، شأن القصيدة القديمة، وإنّما أصبحت تقدّم له حالة، أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها...إلى هذا كلّه، ينطلق الشاعر العربي الحديث من نظرة إلى الشعر تغاير النظرة القديمة، ويمارس طرقا كتابية تغاير، جذريا، الطرق القديمة"**[2].

نجد هذه الطرق الكتابية ممثلة في هذا النص الشعري، حيث ينادي الشاعر الزمن

(1): حديث الشمس والذاكرة، ص 80، 81 .
(2):علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، ص 278

محاولا إيقاظ روح التحدي فيه وإخراجه من غفلته، فتقدم الأنا إحدى صور الأذى الذي تتعرض له من طرف الآخر، ثم تتبعها بنقاط ثلاث، يصمت فيها الشاعر، لكن لا تضعها فاصلا شكليا أو اعتباطيا وإنما هو **"مرحلة تهيؤ لما سيلي من جوّ النّص، وانتقال من حالة شديدة التداخل والاحتدام والجلبة إلى مشهد كثير التبلور والوضوح والنصاعة"**[(1)].

كما أنّه يعتبر جسرا يعبره القارئ للوصول إلى الصور الموالية: الآخر هو التتار أمّا الأنا فقد غيّم عليها التقاعس والخذلان فماذا يمكن أن تكون نتائج فعله تجاهها سوى آلام عميقة وجراح دامية.

ولو وقفنا عند البنية المكانيّة للمقطع الشعري باعتبار أنّ " **الكتابة ليست تنظيما للأدلّة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، بل إنّها قبل كلّ شيء توزيع لبياض وسواد على مسند وهو في عموم الحالات الورقة البيضاء** "[(2)]، فإنّنا نجدها تخضع لرؤية خاصّة وهندسة مغايرة تختلف عن القصيدة القديمة التي كان للبعد المكاني فيها ارتباط وطيد بالبعد الزماني حيث تتمثّل قاعدة **"الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار"**[(3)]، أمّا القصيدة الحديثة فقد حطّمت النموذج المكاني القديم كما رفضت كلّ فضاء مغلق.

وهو ما يعكسه هذا النّص بوضوح فقد توزعت الكلمات على بياض الصفحة توزيعا مضطربا يخفي وراءه دلالات غائبة كما يعكس وجها آخر **"الصراع داخلي وقلق عميق تعانيه الذات الحديثة المضطربة في حيز مفتوح على المتاهة الغامضة، لا تحدده علامات واضحة، ولا يجمده إطار مغلق، وإنما هو لعبة المتغيرات الهندسية والدلالية، التي يواجهها القارئ من خلال بنية السواد، ويحتل المساحة الكبرى، ولا يبقى للسواد غير أسطر قصيرة تختزل تفاصيلها في دلالات مركبة كثيفة** "[(4)] فنلحظ مثلا أن التركيب (ومن يستجيب) قد ورد في سياق شعوري أدّى به إلى الانفلات عن بقية الأسطر الشعرية لتصبح المسافة البيضاء بينهما بعيدة، ممّا يوحي بقوّة صوت النداء الممتدّ الذي يرسله الشاعر بحثا مجيب له، كما قد يعبر عن بعد منال الشاعر وبداية فقدانه الأمل في تلبية ندائه.

---

(1): بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول...وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2001، ص150

(2): محمّد بنيس، لشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص111

(3): ابن رشيق، العمدة، ت ح، محمد محي الدين، ج1، مطبعة السعادة، مصر، د ط، 1955، ص9.

(4): إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص300

لذلك فإنّ هذا التوزيع لم يأت اعتباطيا وإنما هو حضور وراءه غياب يرتبط أساسا بالتجربة النفسية للشاعر لأنّ تفجير المكان من الداخل " **حيّز نفسي قبل أن يكون حيّزا في صفحة النّص**"[1].

وهكذا فإنّ الآخر يبدو وكأنّ في أذنيه وقر فلم يستجب ولكنّ الأنا لم تيأس فتعيد النّداء وتستمر في البحث عن مجيب (من يستجيب ؟) بعد اتساع المسافة أكثر بين هذا السّطر وبقية أسطر النّص الشعري.

ثمّ نسجّل تراجعا لحركة الكتابة إلى البداية حيث كانت العودة إلى الذات الباطنية عبر خطاب يتوجّه نحو الداخل بالأساس لينظّم تلك العلاقة بين الأنا والآخر الذي يعتبرها طرفا مواجها له، أين سنلتقي بتلك العبارات التي تحمل إشارات إلى الإسلام وهي (خطا لا تغيب)، ويكرّر الشاعر هذا التركيب ثلاث مرات فتأخذ القصيدة نظاما هندسيا معيّنا ساهم في بنائها.

وإذا كان للتكرار مبرّرات فنية فإنّ له دوافع نفسية تجمع الشاعر والمتلقي على مستوى الغياب، فمن ناحية الشاعر" **يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثمّ يأتي التكرار لتميزه بالأداء** "[2] ولعلّ عبارة (لخطا لا تغيب) جعلها الشاعر بؤرة خطابه لذلك كرّرها حتى يصبح " **المتلقي ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثرى تجربته هوا لآخر بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها**" [3].

وحتى تزيد الأنا من إيحاءات القصيدة فإنها تلجأ مرة أخرى إلى تغيير شكلها الكتابي لهذا التركيب ـ أي لخطا لا تغيب ـ فتفتح المجال لاحتمالات أخرى ذلك أن "**تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم**"[4]، فهذه الخطا التي تثبت

(1): فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص101.
(2): مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، ص 172.
(3): المرجع نفسه ص 133.
(4): محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص98.

حضورها الدائم في واقع الشاعر لا يمكن أن تكون سوى العقيدة الإسلامية.

وبناء على ما تقدّم يمكننا القول:

ـ أخذت الذات نصيبها من الظهور عند الغماري حتى أضحت الذاتية أهمّ سمة تطبع شعره.

ـ بالرّغم من أنّ الشاعر ينطلق دوما في التعبير عن ذاته من هموم فردية إلا أنه تجاوز ذاته وأصبح ملتحما بالمجموع، فاتّسعن رؤيته وتعمّقت تجربته .

علاقة الذات بالموضوع هي علاقة توحّد وانصهار، فالشاعر عندما ينطلق في التعبير عن موضوعه عن قناعة ذاتية يصل إلى مقام التوحّد التّام بموضوعه .

ـ ساهم الزمن في إبراز ثنائية الأنا والآخر، فنقلت لنا الأنا صورتها في إطار تجربتها معه كمتسلّط فترض تفوّقه عليها تارة، وككيان مجرّد قابل للتّحدي والمواجهة تارة أخرى.

ـ كما أخذت صورتها من علاقتها مع المكان الذي تحوّل من مجرّد فضاء جغرافي إلى رمز يعيش في فكر وعاطفة الأنا.

ـ اتّضحت العلاقة الجدليّة بين الأنا والآخر من خلال ثنائيّة الحضور/الغياب، التي مكّنتنا من الوقوف عند حشد من الدّلالات التي يطرحها النّص الغماري.


خاتمة

إنّ رحلة البحث التي خضناها حول صورة الأنا ولآخر في شعر مصطفى محمّد الغماري، والتي جعلتنا نقف عند الكثير من علامات الاستفهام، قادتنا إلى حقيقة كون تجربته الإبداعيّة في هذا المضمار لا تخرج عن الطّبيعة الإنسانيّة بوجه عامّ والتي تفترض وجود كيانين موضوعيين مستقلّين هما الأنا والآخر، ولا يمكن للأنا أن تكتشف نفسها أو تحقق كينونتها بمعزل عن الآخر، فهو يشكّل عنصرا مهمّا في صميم وجودها.

1- تعكس التجربة الشعريّة الغماريّة قدرا كبيرا من سعي الأنا الحثيث نحو معرفة ذاتها لتحقيق خصوصيتها وإثبات هويّتها، بطرح رؤية محدّدة تتّصل بالأصل وتقوم على العودة إلى الثقافة الأصيلة في تكوين الشخصية المعاصرة ومواجهة الدّعوة إلى تذويب الهوية لصالح قيم الآخر، لذلك كانت مواصفاتها مستمدّة من التصوّر الإسلامي الوطني العربي.

2- أدّى تمسّك الأنا بقيمها الأصيلة وعجزها عن ممارستها إلى تصدّع العلاقة بينها وبين الآخر، فاغتربت نتيجة اتّساع الهوّة بين واقعها الدّاخلي وما تأمل في تحقيقه وواقع الآخر المرير البعيد عن طموحاتها، بالرّغم من ذلك فإنّ التطلّع إلى إيجاد الحقيقة جعل البشرى تنبثق من العقيدة الإسلاميّة، وانتهى اغترابها إلى حالة من الرّفض التمرّد والثورة ضدّ الآخر.

3- ترفض الأنا في محاولتها رسم صورة الآخر في مخيالها الوقوف عند واقعه المفروض وتتجاوزه إلى تشكيل هويّتها عن طريق عالمها الإبداعي، فهي تصفه لكنّها بالمقابل تعكس عالمها الدّاخلي، فصورته ترتبط بالأنا ووجودها معه، لذلك فإنّ من أهمّ أهداف معرفة الآخر التعرّف على الأنا ذاتها.

4- احتلّ الآخر مكانا بارزا في شعر الغماري حرصا من الأنا على معرفة ذاتها التي لا تمرّ إلاّ بمعرفة هذا الآخر والكشف عن حدود معرفته هو عنها، فالآخر عمّق فهمها

لنفسها حين أخذت جزءا مهمّا من فكرته عنها من المرجعية التي يمثلها لها وسعت إلى تطوير ذاتها.

5- انطلق الآخر في تشكيل صور للأنا من رؤى مشوّهة وحقائق مقلوبة عمد إليها حتى يتمكّن من فرض ثقافة السيطرة والاكتساح دون هوادة، بعدما أعطى الحقّ لنفسه في نفي الآخر، ومن ثمّ بدا متمركزا حول ذاته مستبعدا الأنا متّخذا موقفا منغلقا تجاهها.

6- حاولت الأنا في كلّ مرّة التصدّي لمحاولات الآخر في فرض انتصاره عليها من خلال إثبات تفوّقها القيمي والسّعي إلى تغيير هذه الصّور والتّأسيس لنمط جديد من الصّور يعتمد بشكل أساس على القوّة الكامنة في أعماق العقيدة الإسلاميّة، وبذلك أضحت الصّور التي وقرت في مخيّلة الآخر عنها همّه الخاص ولم تعد معضلة الأنا وأزمتها الذاتيّة.

7- صورة الذات التي يعلن عن حضورها النّص هي ذات جماعية تتجاوز هواجس الأنا الفردية وتداعياتها الخاصّة إلى هموم النّحن وتطلّعاتها الأصيلة، وهي جماعة وإن أتت بصيغة المفرد.

8- استطاعت الأنا أن تثبت وجودها حتّى من خلال موقفها العامّ من الأطر المجرّدة (الموت، الزمان، المكان)، ومن الهموم الفكرية التي شغلتها في صراعها مع الآخر عبر ثنائية الحضور / الغياب التي تبرز بوضوح ذلك الجدل بين الأنا والآخر.

9- لم تكشف النّصوص الشعرية المختلفة عن حشد من الصّور المتعلقة بثنائية الأنا والآخر من النّاحية الفنية الجمالية بقدر ما أبرزت قضايا فكرية معاصرة وطرحت إشكاليات فلسفية ونفسية تعزى إلى الأنا.

10- صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمّد الغماري صورة مركّبة ومتطوّرة وليست صورة بسيطة ساكنة، ذلك أنّ الآخر لا يمثل معطى مسلّما وإنّما هو كلّ كيان مختلف يصدر عن الغيريّة، فقد يكون شخصا أو مجموعة من النّاس، أو مجتمعاً، أو حتّى فكرة، وكما أنّ الآخر متعدّد فإنّ صورة الأنا تنمو وفق تطوّر صورته، والسّبب في ذلك هو طبيعة الصورة في حدّ ذاتها التي تتّصف بالديناميكية والمرونة، فالشخص يتغيّر دائما لأنّه يتطوّر مع نمط الحياة.

هذه بعض النتائج أو الملاحظات التي أمكن الوصول إليها، و إنّا على ثقة أنّ عملي هذا لم يحقق كلّ الرّجاء المعقود عليه، و لكنّ عزائي أنّني ربّما قد فتحت نافذة على عالم الغماري الشاعر الملتزم الذي يستحق وقفة أخرى، بل وقفات لما يحمله شعره من قضايا لازالت في اعتقادي مجالاً رحباً لمن أراد أن يبحث في الغماري و أدبه.

قائمة المصادر و المراجع

* **القرآن الكريم:** برواية حفص

أوّلا: المصادر:

1. مصطفى محمّد الغماري: أسرار الغربة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
2. أغنيات الورد والنّار، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1980.
3. خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، الجزائر، د ط، 1980
4. قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث، الجزائر، د ط، 1980
5. نقش على ذاكرة الزّمن، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1982.
6. عرس في مأتم الحجّاج، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1982.
7. قصائد مجاهدة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1982
8. قراءة في آية السّيف، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1983.
9. بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، د ط، 1985
10. حديث الشّمس والذّاكرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.

11 مقاطع من ديوان الرّفض، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1989

12 براءة، أرجوزة الأحزاب، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1994.

13 الهجرتان، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1994

14 قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النّار)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أحمد ملحم: جماليات الأنا في الخطاب الشعري، دراسة في شعر بشار بن برد، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004

إبراهيم رمّاني:

2. الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991.
3. المدينة في الشعر العربي - الجزائر نموذجا - (1925-1962)، دار هومة، الجزائر، ط2، 2001
4. ابن رجب الحنبلي: غربة الإسلام، تح احمد الشّرباصي، دار الكتاب العربي، لبنان، ط1، 1954 .
5. ابن خلدون عبد الرّحمان بن محمّد: المقدّمة، ج1، دار الجيل، لبنان، د ط، د ت.

6. ابن رشيق علي بن أبي الحسن: العمدة في صناعة الشعر، ج1، دار السّعادة، مصر، د ط، 1955.
7. ابن منظور: لسان العرب، مج 01، دار الجيل، دار لسان العرب، لبنان، د ط، 1988.
8. أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1983
9. إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978
10. أحمد عبد الحليم عطيّة: جدل الأنا والآخر (قراءات نقدية في فكر حسن حنفي)، دار عبد ربّه، مصر، ط1، 1997.
11. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، د ط، 1948
12. الطّاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشّاعر مصطفى محمّد الغماري، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1983 .
13. الزهرة بلحاج: الغرب في فكر هشام شرابي، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2004.
- أنور الجندي:
14. الإسلام والغرب، المكتبة العصريّة، لبنان، د ط، 1982.
15. معالم الفكر العربي المعاصر، دار النشر مجهولة، د ط، 1961.
16. بشري موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1 2001.
17. بنسالم حمّيش: في معرفة الآخر، دار الحوار، سوريا، ط2، 2003.
18. جابر عصفور: المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، دار قباء، مصر، د ط، 1998.
- حسن حنفي:
19. مقدّمة في علم الاستغراب، المطبعة الفنيّة، مصر، ط 1، 1990
20. هموم الفكر والوطن، الفكر العربي المعاصر، ج2، دار قباء، مصر، د ط، 1998.
21. حسن عبد الجليل يوسف:الإنسان والزّمان في العصر الجاهلي،النهضة المصرية،مصر، د ط، دت
22. حسن فتح الباب: شعر الشّباب في الجزائر (بين الواقع والأفاق)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1987.
23. خليل أحمد خليل: العرب والقيادة، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1981.
24. رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، مصر، د ط، 1985.
25. رمضان الصّباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء، مصر، ط1، 1998.

26. ساطع الحصري: آراء وأحاديث في الوطنيّة والقوميّة، مطبعة الاعتماد، لبنان، ط3، د ت.
27. سالم المعّوش: صورة الغرب في الرواية العربية، الرّحاب الحديثة، لبنان، ط1، 1998.
28. سماح خالد زهران: كيف تفهم نفسك وتفهم الأخر؟، دار الفكر العربي، مصر، ط$_1$، 2004.
29. سيّد قطب: التّصوير الفنّي في القرآن الكريم، دار الشّروق، مصر، ط$_7$، 1982.
30. شلتاغ عبّود شرّاد: الغماري شاعر العقيدة الإسلاميّة، دار مدني، الجزائر، د ط، 2003.
31. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، مصر، د ط، 1982.
32. عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، المكتب المصري، مصر، د ط، 1998
33. عبّاس محمود عوض: علم النفس العام، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، ط$_2$، 1999.
34. عباس يوسف الحداد: الأنا في الشّعر الصّوفي (ابن الفارض نموذجا)، دار الحوار، سوريا، ط$_1$ 2005.
35. عبد السّلام العز: خلاصة زبدة التصوّف، الزهراء للإعلام العربي، مصر، ط1، 1995.
36. عبد العزيز القوصي: أسس الصّحّة النّفسيّة، دار القلم، لبنان، ط08، 1970.
- عبد الرحمان بدوي:
37. دراسات الفلسفة الوجوديّة، النّهضة المصريّة، مصر، ط$_2$، 1966.
38. موسوعة الفلسفة، ج$_1$، المؤسّسة العربية، مصر، ط$_1$، 1984.
39. عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرّد والغربة في الشّعر الجاهلي،دار الوفاء، مصر، ط1، 2003.
40. عبد القادر فيدوح: الرّؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائريّة المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994.
- عبد الله إبراهيم:
41. الثقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 1999
42. السّردية العربيّة الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2003.
43. عبد الله التطاوي: أبعاد قرائية بين الشعر القديم ونقده، مكتبة الأنجلو المصرية،مصر، د ط،د ت.
- عبد الله الرّكيبي:
43. الأوراس في الشّعر العربي ودراسات أخرى، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1982 .

45. دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدّار العربيّة للكتاب، تونس،ليبيا، ط1977،3.
- عبد الملك مرتاض:
46. الإسلام والقضايا المعاصرة، دار هومة، الجزائر، د ط، 2003 .
47. النّص الأدبي من أين؟ والى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط، 1983.
48. عبد المجيد حنّون: صورة الفرنسي في الرّواية المغربيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1986.
49. عبد الواسع الحميري: الذّات الشاعرة في شعر الحداثة العربيّة، المؤسّسة الجامعيّة، لبنان، ط1، 1954
50. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط 1986.
- عز الدّين إسماعيل:
51. التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة، لبنان، ط4، 1988.
52. الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، لبنان، ط3، 1981.
53. علي أحمد سعيد (أدونيس): زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986.
- عمر بوقرورة:
54. الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، د ط، 1997.
55. دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر (الشّعر وسياق المتغيّر الحضاري)، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2004.
56. فتحية كحلوش: بلاغة المكان،قراءة في مكانيّة النّص الشّعري،الانتشار العربي، لبنان،ط1، 2008.
57. فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي، دار غريب، مصر، ط2، 2003.
58. فوزي عيسى: النّص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د ط، 1997.
59. كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربيّة المعاصرة، دار المطبوعات الجامعيّة، مصر، د ط، 2007
60. كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، لبنان، ط1، 1987.
61. لويس معلوف: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق والمكتبة الشّرقيّة، لبنان، ط31، 1991.

- مالك بن نبي:

62. ميلاد مجتمع (مشكلات الحضارة)، دار الفكر، سوريا، د ط، 2000.

63. بين الرّشاد والتّيه، دار الفكر، سوريا، د ط، 1987.

64. مجمّع اللّغة العربيّة: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، مصر، د ط، 1983.

65. محمّد التّومي: المجتمع الإنساني في القرآن الكريم،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر،ط2، 1990.

66. محمّد الصّالح الضّالع: لسانيّات اللّغة الشّعرية، منشورات ذات السّلاسل، الكويت، ط1، 1997.

67. محمّد العربي ولد خليفة: المسالة الثقافية وقضايا اللّسان والهويّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 2003.

68. محمّد الغزالي: الإسلام والاستبداد السياسي، دار الكتب الحديثة، مكتبة المثنّى، مصر، بغداد، ط2 1961.

- محمد بنّيس:

69. الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

70. ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986.

71. محمّد عبد الرّحمان الرّيحاني: اتجاهات التّحليل الزّمني في الدّراسات اللّغوية، دار قباء، مصر، دط، 1998.

- محمّد غنيمي هلال:

72. الأدب المقارن، دار العودة، لبنان، ط5، د ت

73. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، لبنان، د ط، 1986.

74. محمّد فكري الجزّار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1998

75. محمّد نور الدّين أفاية: المتخيّل والتّواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، لبنان، د ط، 1993.

76. محمّد يوسف عبّاس: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، مصر، د ط، 2004.

77. محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف، مصر،ط1، 1994.

78. مريم سليمان، علم نفس التعلّم، دار النّهضة العربيّة، لبنان، ط1، 2003.

79. مصطفى محمّد الغماري: في النّقد والتحقيق، دار مدني، الجزائر، د ط، 2003.

80. مصطفى الضّبع: إستراتيجيّة المكان، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، ط1، 1988.

81. مصطفى سويف: الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة، دار المعارف، مصر، د ط 1959.
82. مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، مكتبة مصر، مصر، د ط، د ت .
83. مفيد محمّد قميحة: الاتّجاه الإنساني في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الآفاق، لبنان، ط1، 1981.
84. ملاّس مختار: دلالة الأشياء في الشّعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا)، رابطة الإبداع الثقافية، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، د ط، 2002 .
85. منير سلطان: الصّورة الفنيّة في شعر المتنبّي (المجاز)، منشأة المعارف، مصر، ط3، 2002.
86. ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟ دار الأفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1987.
87. ناديا انجليسكو: الاستشراق والحوار الثقافي، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط1، 1999 .
88. نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب، مصر، د ط، 2002.
89. نجيب البلدي: ديكارت، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.
90. نور الدّين أفاية: المتخيّل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، المنتخب العربي، لبنان، دط،1993.
91. يوسف ميخائيل أسعد: الانتماء وتكامل الشّخصيّة، دار قباء، مصر، د ط، د ت .

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. برتراند راسل: حكمة الغرب، ت فؤاد زكريا، ج1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1983
2. بول ريكور: فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء، ت عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، د ط، 2003.
3. تافيت رايلي، الغرب والعالم، ت عبد الوهّاب المسيري وهدى حجازي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1986
4. جاك لاكان: اللّغة: الخيالي، الرّمزي، إشراف مصطفى المنساوي سلسلة بيت الحكمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
5. جان بول سارتر: الوجود والعدم، ت عبد الرحمان بدوي، دار العودة، لبنان، ط3 ، د ت.
6. دافي ماري مادلين: معرفة الذات، ت نسم نصر، منشورات عويدات، لبنان، فرنسا، دط، 1983.
7. سيجموند فرويد: الأنا والهو، ت محمّد عثمان نجاتي، دار الشروق، مصر، ط4، 1982.
- ميشيل فوكو:

8. الانهمام بالذات، ت جورج أبو صالح، مركز الإنماء العربي، لبنان، د ط، 1992.
9. الكلمات والأشياء، ت مطاع الصفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، لبنان، دط، 1990
10. ولاس لابين، برت جرين: مفهوم الذات أسسه النظريّة والتّطبيقية، ت فوزي بهلول، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، د ط، 1979.
11. يونغ ك غ : جدليّة الأنا واللاوعي، ت نبيل محسن، دار الحوار، سوريا، د ط، 1997.

رابعا: البحوث والدّراسات:

- رشيد رايس: صورة الجزائر والجزائري في الكتابات النّثريّة الفرنسيّة خلال القرن التّاسع عشر، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة في الأدب المقارن، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2003.2004 .

خامسا: الدّوريات:

1. مجلّة عالم الفكر: ع1 ، المجلّد 36، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جويليّة، سبتمبر2007.
2. مجلّة العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة: جامعة باتنة، ع 5 ،جوان 1996.
3. مجلّة العربي: ع 503، الكويت، أكتوبر2000.
4. حوليّات كلّية الآداب: الحوليّة الثانيّة، جامعة الكويت، د ط 1981.

سادسا: المواقع الالكترونيّة:

مجلّة الموقف الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997.

عنوان الموقع: http// www.awu.dam.org


فهرس
الموضوعات